

Lucifer och den performativa filmkonsten.

- en studie kring sataniska visioner i den kaliforniska filmvärlden

Peter Ljung
841211-0432
Självständigt arbete, 15 hp.
Religionsvetenskap IV,
Södertörns Högskola
Vårterminen 2019
Handledare: Per Faxneld



SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA | STOCKHOLM
sh.se

ABSTRACT

This study regards the influence of 'modern' satanism on performative art in the nineteen sixties- and seventies. The methodological framework consists of performativity theory, religious visual culture and aesthetics of experimental film. The material consists mainly of cinematic work by Kenneth Anger and Alejandro Jodorowsky, as well as musical performances by the likes of Mick Jagger, the Rolling Stones and David Bowie. In addition to this material I also use academic texts, dissertations and books written about the subjects themselves as a foundation for my own further analysis and discussions. By looking closely at a selection of cinematic work of foremost Kenneth Anger, I try to show how his own esoteric and occult interests are present as a fundamental part of his creative process and the following filmworks/artworks themselves. This is also put into relationship with Anton Szandor LaVey, founder of the Church of Satan, and their common thoughts concerning ritually performed magic. By using performativity theory I try to emphasise the interlocking structures of these two worlds in the artwork of Kenneth Anger and other artists active in the cultural 'milieu' of the sixties- and seventies. The results indicate that the religious sphere of satanism, occultism and esotericism (and alternative modes of religion in general) was closely intertwined with counterculture-infused film and music (as represented by the selection of material).

Keywords: satanism, performativity, Kenneth Anger, Anton Szandor LaVey, the Church of Satan

Innehållsförteckning

1. INLEDNING	s. 4
1.1 Syfte och Frågeställningar	s. 4
1.2 Disposition	s. 5
1.3 Material	s. 6
1.4 Teori	s. 9
1.4.1 <i>Religion och film</i>	s. 9
1.4.2 <i>Performativitetetsbegreppet</i>	s. 10
1.4.3 <i>Ritual</i>	s. 16
1.5 Metod	s. 18
1.6 Tidigare forskning/forskningsläge	s. 21
1.7 Bakgrund	s. 23
2. Undersökning	s. 24
2.1 <i>Svart Mässa.</i>	s. 24
2.1.1 <i>Anton Szandor LaVey: religionshistorisk kontext och liturgiska resonemang.</i>	s. 26
2.1.2. <i>Kenneth Anger: Magi, ritual och filmen som performativ konst.</i>	s. 37
2.1.3 <i>Luciferianska visioner och dess musikaliska iscensättningar: Mick Jagger, David Bowie och performativ rock'n'roll gnosis.</i>	s. 65
2.2 <i>John Lennon, Alejandro Jodorowsky och den utomamerikanska ritualmagiska konstfilmen.</i>	s. 71
3. SAMMANFATTADE DISKUSSION	s. 75
3.1 <i>Kortare didaktisk diskussion</i>	s. 76
REFERENSLISTA	s. 77

1. INLEDNING

1.1 Syfte och Frågeställningar

Denna uppsats kommer att behandla en av många intersektionella, icke-spatiala, platser där konst och (ny)religiositet kom att mötas i det sena 1960- och tidiga 1970-talets västerländska kulturvärld. Tidsperioden i fråga är präglad av en ungdomsgenerations uppror mot, samt uppgörelse med, föräldragenerationens värderingar och gamla ideal.¹ Genom att rikta blicken mot en specifik religiös rörelse som växte fram under denna tidsperiod och försöka se dess influenser på omgivande (mot)kulturell produktion, önskar jag kunna visa på något av den performativt laddade potential som ett urval av konstnärer och skapare kom att finna inom icke-traditionell religiös lära, liturgi och relaterad visuell kultur.

Religionsvetenskapligt fokus kommer riktas mot den kaliforniska satanismen som växer fram under den sena hälften av 1960-talet i formen av Anton Szandor LaVeys satanistiska kyrka, The Church Of Satan.² Det fanns redan initialt ett stort intresse för massmedial uppmärksamhet inom rörelsen³ och kyrkan, samt dess relativt kontroversiella lära, kom att locka många intresserade och nyfikna individer vilka var verksamma inom den (främst) kaliforniska kulturvärlden.⁴ I föreliggande uppsats kommer denna (ny)religiösa rörelses påverkan på kulturvärlden främst undersökas genom filmmediet. Fokus kommer att läggas på ett urval av filmskapare, aktiva i främst Kalifornien (men även övriga världen) under denna tidsperiod. Det rör sig framförallt om filmskapare vilka var verksamma utanför Hollywood och de stora produktionsbolagens hägn. I vissa fall rör det sig om den typ av film man inom filmvetenskapen ofta brukar kalla experimentell film eller konstfilm.⁵

¹ Asbjorn Dyrendal, James R. Lewis och Jesper Aa. Petersen. *The Invention of Satanism* (New York: Oxford University Press, 2015). s. 3.

² Dyrendal, Lewis och Petersen 2015, s. 3. Se även Per Faxneld. *Mörkrets Apostlar: Satanism i äldre tid* (Sundbyberg: Ouroboros Produktion, 2006) s. xii; Massimo Introvigne. *Satanism: A Social History*. (Boston: Brill, 2016) s. 306. Ruben van Luijk. *Children of Lucifer: The Origins of Modern Religious Satanism* (New York: Oxford University Press, 2016) s. 297.

³ Introvigne 2016, s. 307, 309, 326; van Luijk 2016, s. 297; Gavin Baddeley. *Lucifer Rising: Sin, Devil Worship & Rock 'n' Roll* (London: Plexus Publishing 1999) s. 71-72.

⁴ Introvigne 2016, s. 306.

⁵ Kristin Thompson, David Bordwell. *Film History: an introduction*. (New York: McGraw-Hill Higher Education, 2010.) s. 478

Denna uppsats kommer därmed speciellt intressera sig för hur denna influens de facto visar sig i det urval av (konst)filmer som här kommer att behandlas. Jag ämnar vidare belysa, samt lyfta fram, de performativa aspekterna av Church of Satans lära, liturgi samt övergripande visuella kultur och försöka visa hur dessa kom att konvergera med såväl filmverk som filmskapare. Genom att granska såväl religiös liturgi och visuell kultur som konstverk i sig utifrån ett performativitetperspektiv hoppas jag kunna finna, samt visa, exempel på den direkta och indirekta konvergensen LaVeys sataniska trossystem kan ha haft med delar av den (främst) kaliforniska kulturvärlden under denna tidsperiod. Denna typ av undersökning innebär därtill att ett flertal aspekter av Church of Satans religionshistoriska kontext kommer att behöva behandlas - där relationen till tidigare historiska uttryck för satanism, ockultism och esoterism behöver lyftas fram samt förtydligas. Detta är nödvändigt för möjliggörandet av en grundläggande performativitetsteoretisk analys inom ramen för denna uppsats.

Genomförandet av denna undersökning/uppsats kommer således centreras kring tre huvudsakliga frågeställningar. Dessa lyder som följer:

1. På vilket sätt kan vi förstå Anton LaVeys "Svarta Mässa"/ritual som en transformativ upplevelse i formen av religiös visuell kultur?
2. Hur har denna religiösa visuella kultur och dess uttryck kommit att konvergera med, samt influera, regissörer av konst- och experimentfilm under sextio- och sjuttitalen?
3. På vilket sätt kan denna relation i förlängningen kopplas till sextio- och sjuttialets populärkultur och dess intresse för ockult influerad (ny)andlighet (med den amerikanska motkulturen som övergripande sociokulturell kontext)?

1.2 Disposition

Denna uppsats kommer efter inledande redovisning av syfte, frågeställningar, teori, begrepp och metod att innehålla en undersökande del vilken består av fyra kapitel. Det första kapitlet behandlar Anton LaVey, dennes vidare liturgiska resonemang samt den svarta mässan i sig, ofta granskat ur ett performativitetsteoretiskt perspektiv. Det andra kapitlet presenterar filmskaparen Kenneth Anger, och sätter hans verk i relation till ockultism, satanism och Anton LaVey. Det tredje kapitlet belyser Kenneth Anger samt i förlängningen Anton LaVeys relation till den populärkulturella världen under sextio- och

sjuttiotalen, för att därefter närmare granska (främst) musikvärldens eskalerande intresse för ockult influerad (ny)andlighet och satanism i sig. Det fjärde kapitlet ämnar bredda den bild som det i ovan kapitel redogjorts för, genom att visa exempel på andra filmskapare som varit verksamma under samma tidsperiod och se på de likheter som här finns med Kenneth Anger och Anton LaVeys vidare liturgiska ramverk. Allt detta kommer att göras med ett performativitetsteoretiskt perspektiv som analysverktyg.

1.3 Material

Materialet för denna uppsats och dess undersökning har främst utgjorts av ett urval av filmverk samt litteratur, i samtliga fall - producerat av, eller i nära relation till, de aktörer vilka utgör mina undersökningsobjekt. Jag har därtill kommit att använda mig av sekundärlitteratur i hög grad då jag behandlar mina ”primärkällor” för att kunna visa på en akademiskt lagd grund för mina analyser/resonemang kring exempelvis filmverken i fråga.

De filmverk jag främst belyser inom ramen för denna uppsats är *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), *Kustom Kar Kommandos* (1965) samt *Invocation of My Demon Brother* (1969). Dessa filmverk är alla producerade av Kenneth Anger. *Inauguration...* samt *Invocation...* har valts på grund av de visuellt explicita uttryck för ockultism och ritualmagiska resonemang som här (re)presenteras. *Kustom Kar Kommandos* är i sammanhanget högst intressant då filmverket, på ett ytligt (narrativt) plan, inte förefaller skildra det ockulta eller ritualmagiska överhuvudtaget. Det blir därmed än mer givande att närmare granska den visuella kultur som präglar verket som sådant. Den experimentella filmkonstens präglas framförallt av en fragmentariserad upplevelse där fokus läggs på främst den visuella, fotografiska bilden. Detta gör att filmverken i fråga ofta behandlas indirekt i undersökningen, då dessa varken har ett stringent narrativ eller direkt enhetlig form. Traditionella underhållningsfilmen grundas på en tydlig narrativ form vilken skildrar en serie händelse vilka tillsammans utgör en dramaturgiskt strukturerad berättelse. Något som aldrig riktigt förekommer i Kenneth Angers filmer. Det förekommer vaga narrativa ramverk vilka berör exempelvis rituella genomföranden,⁶ dock präglas Angers filmverk främst av en högst fragmentarisk följd av filmscener/fotografiska bilder, vilka snarare ämnar skildra upplevelsen av en specifik

⁶ exempelvis: *Inauguration...* samt *Invocation...*

händelse än ett dramaturgiskt strukturerat narrativ. Detta har gjort att jag sällan beskriver filmsekvenser på det direkt narrativa/berättande sätt som man ofta skildrar/återberättar narrativt strukturerade underhållningsfilmer. Filmverken utgör ett material vilket bör ses som behandlade även indirekt i de mer övergripande resonemang vilka behandlar Angers filmskapande och dess relation till ritualmagiska/liturgiska resonemang. Detta gör att sekundärlitteratur kommit att erhålla en framträdande roll i min undersökning. Kenneth Angers filmskapande har på ett övergripande sätt analyserats, i relation till mitt urval av filmverk, med andra akademikers slutsatser samt resonemang, rörande hans konstnärskap, för att visa på en akademiskt lagd grund utifrån vilken mina egna analyser/resonemang utvecklats ur. Här har Walter Barry Moores filmvetenskapliga avhandling *Aesthetic Aspects of Recent Experimental Film* från 1977 exempelvis utgjort ett signifikant material, dock i grundformen av sekundärlitteratur. Moore har i denna avhandling ämnat definiera samt tydliggöra de estetiska aspekter vilka kan tillskrivas den (då) samtida experimentella filmen (vilken Kenneth Anger var en portalfigur inom). Moore fokuserar på de experimentella filmskaparnas fascination samt hantering av filmens närmast fysiska eller mekaniska funktioner och förutsättningar som en grund för den experimentella filmkonstens estetik, vilken enligt Moore präglas av en närmast rituell produktion samt estetik. Termer, begrepp samt resonemang som förs inom ramen för filmvetenskapliga resonemang i relation till den experimentella filmkonsten som sådan, samt i relation till Kenneth Anger som filmskapare och kulturpersonlighet har därmed kommit att utgöra stöttepelare för de resonemang jag själv för kring urvalet av hans filmverk och hans övergripande filmskapande process. Alice B. Hutchinsons antologi *Kenneth Anger: A Demonic Visionary* och Jack Hunters *Moonchild: the Films of Kenneth Anger* är exempel på filmvetenskapliga böcker vilka, i formen av sekundärlitteratur, visat sig relevanta då de presenterat uttalanden av - samt intervjuer med - Kenneth Anger (vars ursprungliga publiceringskontext inte presenterats). Dessa antologier presenterar även filmvetenskapliga analyser av Kenneth Anger som filmskapare och utgör därmed ett material genom vilket jag kommit att utreda, samt grunda, ett flertal av mina analyser och vidare resonemang. I relation till filmskaparen Alejandro Jodorowsky är det framförallt hans filmverk *Holy Mountain* (1973) som aktivt kommer att behandlas. Filmen är entydigt engagerad i esoterisk/ockult (ny)andlighet och blir därmed givande att analysera i relation till både Anger och LaVey för att finna eventuella gemensamma nämnare.

Inom ramen för det syfte och de frågeställningar som ovan redovisats blir det därtill relevant att översiktligt resonera kring populärkulturell musik från sexio- och sjuttitalen. För detta ändamål har singlar/låtar skrivna och framförda av The Rolling Stones samt David Bowie tett sig högst givande att inkludera. I relation till Bowie görs även en vidare jämförelse mellan hans konstnärliga användning av olika persona i relation till den visuella kulturens performativitetsteoretiska potential, Anton LaVey och dennes ”moderna” satanism samt det stora intresse för ockult (ny)andlighet som kan påstås präglad sextio- och sjuttitalen. Därtill nämns även kända samtida rockband såsom Pink Floyd och the Beatles.

Vad gäller den litteratur som här kan sammanfattas som något av primärkällor, eller material, rör det sig främst om böcker skrivna av Anton LaVey själv eller av personer i hans närhet. Jag har även valt att använda mig av sekundärkällor som grund för mina vidare analyser samt resonemang. Jag har aktivt använt mig av LaVeys egna texter: *The Satanic Bible* (1969) och *The Satanic Rituals* (1972). Dessa utgör på många sätt det närmaste vi kan komma officiella uttryck för LaVeys liturgiska samt religionsteoretiska resonemang. Dessa texter kan dock problematiseras samt ifrågasättas i relation till litteratur skriven av personer vilka befunnit sig i hans närhet under längre perioder. Jag har använt mig av Michael A. Aquinos *Church of Satan* (2013) samt Blanche Bartons *The Secret Life of a Satanist: The Authorized Biography of Anton LaVey* (1990). Dessa två texter kan ses som historiografier skrivna över organisationen Church of Satan samt Anton LaVey, i egenskap av grundare. De motsäger på många punkter varandra och det är viktigt att man är medveten om den tendentiösa risken som uppstår i denna typ av litteratur/material. Den ”historiska sanningen” blir i detta fall till något av en kamp om individers auktoritets- samt autencitetsanspråk. Michael A. Aquino erhöll en hög position inom Church of Satans organisatoriska struktur, men valde under sjuttioalet att gå ur kyrkan för att skapa en egen satanistiskt inriktad grupp/organisation. Blanche Barton var, under en längre period, Anton LaVeys livspartner. Dessa två individer framstår därmed båda som innehavande visst auktoritets- samt autencitetsanspråk och det blir således nästintill en naturlig följd att deras respektive historiografiska skildringar av LaVey och Church of Satan kommer vara såväl tendentiösa, ”emiska” men också motsäga varandra i flertalet detaljer. Detta kan kopplas till vad Jörg Rupke konstaterar kring denna typ av

källor: "[...] the 'sources – simply do not tell us 'how it really was'. They present their view of the past and its meaning for the future".⁷

Sekundärlitteratur rörande Anton LaVey, Church of Satan samt den "svarta mässan" har använts som material i denna uppsats då dessa kommit att utgöra givande grunder för en vidare diskussion kring relationen mellan LaVey och exempelvis Kenneth Anger samt sextio- och sjuttioalets populärkulturella (amerikanska motkulturella) miljö. Där LaVey uttlar sig vagt och ambivalent kring ämnen såsom liturgi och metafysiska diskussioner, har jag försökt visa på akademiska resonemang som grund för mina egna vidare analyser/resonemang. Jag har här främst använd mig av böcker skrivna om satanism som religionshistoriskt fenomen. Denna litteratur redovisas närmare i delarna "Tidigare forskning/forskningsläge" samt "Bakgrund". I övrigt har material i formen av akademiskt skrivna texter, vilka berör såväl satanistisk historia som filmhistoria samt filmvetenskap, använts flitigt i detta uppsatsarbete. Dessa kommer delvis redovisas i relation till tidigare forskning/forskningsläge.

1.4 Teori

1.4.1 Religion och film

Inom ramen för denna uppsats kommer relationen mellan religion och film närmare behandlas. De flesta akademiska texter vilka behandlar denna relation tenderar att lägga fokus på ett av två möjliga plan:

- En studie där fokus läggs på manifestationen av religion, religiositet och religiöst uttryck i filmen som sådan. Med andra ord, skildringen av religiösa tankar, beteenden och handlingar såsom det skildras i filmen. *Religion i film*.
- En studie vars fokus främst centreras kring ett vidare resonemang där den 'filmiska formen' i sig relateras till de underliggande strukturer som utgör religion, religiositet och religiösa uttryck. Med andra ord, ett studieperspektiv där man undersöker film som religiöst objekt, uttryck eller liknande. *Film som religion*.⁸

⁷ Rupke, Jörg. "History" i *The Routledge Handbook of Research Methods in the Study of Religion*. red. Stausberg, Michael & Engler, Steven (New York: Routledge 2011) s. 286.

⁸ S. Brent Plate. *Religion and Film: Cinema and the Re-Creation of the World* (London: Wallflower Press 2008) s. vii-viii.

Det förefaller viktigt att kortfattat redogöra för dessa två skilda sätt att närma sig religion och film som studieämne, då denna uppsats kommer att kombinera dessa tillvägagångssätt. Föreliggande text kommer således intressera sig för manifestationen av religion, religiositet samt religiösa uttryck i (de utvalda) filmverken – men kommer även parallellt med detta intressera sig för (de utvalda) filmverken som exempel på religiösa uttryck i sig själva och till sin form.

Denna kombination kommer ur det faktum att flera av de filmverk vilka behandlas i denna uppsats såväl presenterar som representerar religiösa tankar, resonemang och uttryck. På så sätt manifesteras/skildras/beskrivs (visuellt) religion inom ramen för det filmiska verket, samtidigt som filmen i sig utgör ett religiöst uttryck. Detta kan belysas genom en analys av formmässiga val och strukturer i relation till exempelvis den religiösa ritualens generella struktur och form. Diskussionen, samt de vidare resonemangen kring denna relation, kan konkretiseras, förtydligas och förstärkas med hjälp av applicerandet av ett performativitetsteoretiskt perspektiv. Speciellt i fråga om att skapa möjligheter för att se på de sublima/icke direkt synliga förhåvanden/beteenden som återfinns i filmverk och religiösa ritualer och lyfta fram samt belysa de likheter dessa uppvisar i vad de försöker åstadkomma inom respektive ramverk. Genom detta blir det också lättare att se de performativa likheter som de facto förekommer mellan filmer och religion, även i de filmverk som inte direkt behandlar specifika religiösa tankegångar/idéer/resonemang. Genom applicering av ett performativitetsteoretiskt perspektiv kan man exempelvis lyfta fram/belysa likheter mellan filmscener och religiösa ritualer samt övergripande liturgi - likheter som ligger i vad de faktiskt gör samt försöker göra inom sina specifika ramverk.

1.4.2 *Performativitetsbegreppet*

Termen *performativ(itet)* myntades av språkfilosofen John L. Austin i en föreläsningsserie som hölls på Harvard University 1955.⁹ Austin valde att kalla denna föreläsningsserie för ”How to do things with words” och ville genom denna visa på hur språket inte har en

⁹ Erika Fischer-Lichte. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (London: Routledge, 2008) s. 24.

(Jag har aktivt valt att inte använda mig av Austins nedskrivna föreläsningar i denna övergripande beskrivning av teorin, i egenskap av dess språkfilosofiska natur. Kommer därmed snarare utgå ifrån konst- samt teatervetares användande samt modifiering av Austins tankar och resonemang.)

enbart beskrivande och konstaterande (constative) funktion.¹⁰ Han ville lyfta fram och visa hur våra *talhandlingar* aktivt påverkar, samt interagerar, med den utomspråkliga kontexten. Austin belyste således språket som innehavande en specifikt agerande potential/aspekt. Där man tidigare fokuserat på språkets inneboende förmåga att beskriva samt konstatera vad som ligger utanför dess språkliga värld/kontext, valde Austin att betona det faktum att vissa språkliga formuleringar samt uttalanden varken var beskrivande eller konstaterande. Ett exempel som Austin själv framhöll var den kristna vigselns språkliga formuleringar. Vid ett givet ögonblick under pågående vigsel uttalar (oftast) vigsselförrättaren meningen: ”härmed förklarar jag er äkta makar”. Detta uttalande varken beskriver eller konstaterar ett rådande faktum i verkligheten (den utomspråkliga kontexten). Däremot skapas i och med dessa ord, detta uttalande, ett nytt faktum. Vigseln träder därmed i kraft och ett nytt faktum etableras – ett gift par. Världen förändras här genom talets performativa egenskaper.¹¹ Talhandlingen som genomförs i detta exempel kan därmed benämnas som *performativ*. Performativbegreppet härleds från engelskans ”perform” i betydelsen att ”utföra en handling.”¹² Performativa uttalanden/talhandlingar framkallar, eller skapar, således den sociala verklighet de själva refererar till. Språket i sig innehar därmed en transformativ kraft. Denna performativa aspekt är självfallet intressant i relation till ett religionsvetenskapligt sammanhang där vigseln kan ses som en liturgiskt formaliserad handling med specifikt religiösa funktioner och kopplingar. Austin betonar även att det performativa inte enbart återfinns hos denna typ av just formaliserade samt ritualiserade talhandlingar, utan även i vardagspråket.

Austins teori om de performativa talhandlingarna utvecklades inom ramen för dennes föreläsningsserie och kom alltmer att upplösa eller tillintetgöra den binära relationen mellan konstaterande (”constative”) och performativa uttalanden/talhandlingar. Austin kom så att: ”[...] demonstrate(d) that speaking always involves acting, which in turn makes it possible for statements to actually succeed or fail and for performative utterances to be true or false.”¹³ Genom detta kommer Austin närmare ett perspektiv där språket inte bara ses som ett redskap med vilket man, mer eller mindre korrekt, beskriver verkligheten på. Istället belyses språkets relation till verkligheten (utomspråkliga kontexten) och framstår då främst som instabil och föränderlig (i likhet med verkligheten

¹⁰ Malin Hedlin Hayden och Märten Snickare (red.). *Performativitet. Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap: 1* (Stockholm: Stockholm University Press, 2017) s. xii.

¹¹ Fischer-Lichte 2008, s. 24.

¹² Hedlin Hayden och Snickare 2017, s. xii

¹³ Fischer-Lichte 2008, s. 25.

i sig).¹⁴ Detta leder i förlängningen till att Austin faktiskt definierar den performativa akten i sig som ett verktyg för att ”destabilisera” dikotomiska terminologiska scheman som helhet.¹⁵ Med andra ord destabiliseras genom denna redovisade logik, i princip alla dikotomiskt präglade förhållanden (vilka även beskrivs/konstateras språkligt). Denna aspekt av Austins vidgade resonemang kring det performativa har haft stort genomslag inom teatervetenskapen och dess syn på den performativa konstens estetik (Brechtiansk teater och performancekonst). Erika Fischer-Lichte visar hur man, genom att förstå Austins performativitetensbegrepp utifrån ett än mer konkret perspektiv, kan belysa hur performance-konst bör ses som ett performativt ögonblick där dikotomt präglade relationer såsom subjekt/objekt, åskådare/aktör med mera, förlorar sin polaritet och skärpa. Den performativa aspekten av performance-konsten sätter alla dessa dikotomiska relationer i rörelse, vilket leder till en destabilisering av existerande samt (traditionellt) förekommande dikotomiska relationer. Den transformativa aspekten hos det performativa blir således inom teatervetenskapen ”översatt”, samt förstådd, utifrån en kontext där det lyfts från enbart den språkliga världen. På ett sätt destabiliseras gränserna för det performativa agerandet/akten och verkligheten. Gränsen mellan scen och åskådarplats blir alltmer otydlig då allt blir en del av en och samma verklighet genom de performativa aspekterna av de handlingar som utförs (exempelvis skådespel/konst). Det performativa blir ett teoretiskt begrepp, användbart i relation till närmast all fysisk eller visuell aktivitet.¹⁶

Judith Butler kom senare att ta fasta på tanken om det performativas destabiliserande aspekt (av binära relationer/kategorier) och utveckla dessa resonemang i relation till genusvetenskap. Butler lyfter i sin text *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion* de performativa handlingarna från språket och dess talhandlingar, till att även kunna appliceras på det konkreta kroppsliga – kroppshandlingar. Butler lyckas härmed (mer definitivt än tidigare) rikta om fokus för det performativa, från det språkliga till det kroppsliga.¹⁷ I denna text ville Butler visa hur det som (traditionellt) uppfattas som en inre essens hos genus, *de facto* blir till genom utförandet av vissa (främst kroppsliga, men även språkliga) handlingar, vilka genom kontinuerlig upprepning blir till något hon kallar

¹⁴ Hedlin Hayden och Snickare 2017, s. xiii

¹⁵ Fischer-Lichte 2008, s. 25.

¹⁶ Fischer-Lichte 2008, s. 25.

¹⁷ Judith Butler. *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion* (Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB, 2007) s. 28-29.

”genusstilisering”.¹⁸ Man agerar helt enkelt ut sitt (presumtiva) kön. En central aspekt i Butlers performativitetbegrepp är just den *kontinuerliga upprepningen* av (kroppsliga) handlingar. Det performativas aspekt av destabilisering av binära relationer utgör grunden till tanken om upprepning, kontinuerlig reproduktion av särskilda (kroppsliga/språkliga) handlingar, blir centrala i en närmast paradoxal mening. Just destabiliseringseffekten av binära relationer skapar ett behov av kontinuerlig upprepning av specifika handlingar. Endast på detta sätt möjliggörs illusionen av en inre genusessens genom ett evigt reproducerande ”performance”. Butler väljer själv att likna detta kontinuerliga ”performance” vid en ”ritual”. I detta fall ter det sig naturligt att anta att Butler förstår det närmast formalistiskt präglade upprepandet av specifika handlingar som essensen av religiös liturgisk praxis:

”[...] performativiteten (är) inte en enda handling, utan en upprepning och en ritual som når resultat genom att naturaliseras i det sammanhang som är en kropp [...]”.¹⁹

Det är utifrån ovan redovisade resonemang som performativitetbegreppet som teoretiskt verktyg bör förstås inom ramen för denna uppsats. Mitt teoretiska fokus kommer att utgå från förståelsen av det performativa som en central aspekt av våra vardagliga möten med såväl oss själva som andra individer, konstverk och religiösa ritualer. De performativa handlingar vilka präglar dessa möten bör i denna tankemässiga kontext uppfattas ha förmåga till förändring/”metamorfos” hos de individer vilka är delaktiga i dessa möten: ”As events, [...] artistic performance opens up the possibility for all participants to experience a metamorphosis.”²⁰ Det performativa har därmed en skapande aspekt och beskriver inte bara rådande förhållanden. Detta konstaterande kan med behållning kopplas till den typ av satanism som mer specifikt undersöks i denna uppsas.

Viss kritik kan dock riktas mot exempelvis den teatervetenskapliga förståelsen av performativitetbegreppet såsom Erika Fischer-Lichte presenterar den. I sin text ger Fischer-Lichte uttryck för ett längre resonemang där (179) den religiösa ritualen framhålls som en ”transformativ akt”, med kraften att transformera allt agerande samt all mening som förekommer inom de ramar (som även de transformeras) som omger ritualen i

¹⁸ Butler 2007, s. 28.

¹⁹ Butler 2007, s. 28.

²⁰ Fischer-Lichte 2008, s. 23.

fråga. Detta leder till en ”transformering”/”metamorfos” hos de individer som är delaktiga, genom att destabiliseringen av binära relationer ger upphov till ett liminalt tillstånd som ”[...] not only lead to the transformation of the participants’ social status but transforms their perception of reality ‘in all possible respects’.”²¹ Fischer-Lichte går sedan vidare med att hävda att den typ av transformation som ritualen (som performativ ”händelse/event/act”) kan genomföra - där deltagares sociala status och offentligt erkända identitet fundamentalt förändras – inte görs möjlig inom den estetiska, eller visuellt präglade, performativa ”händelsen/upplevelsen/mötet”.²² Denna slutsats vänder jag mig delvis mot. Fischer-Lichte menar att den performativitet som utgör den rituella händelsen/upplevelsen *de facto* präglas av liminalitet (som effekt av destabiliseringen av binära relationer) vilken oftast ger irreversibla följder/förändringar/transformationer av deltagare – mycket tack vare det faktum att denna förändring av individers (sociala) status erkänns i en specifik sociokulturell kontext.²³ Den judiska *bar-mitzvan* kan ges som exempel på en rituellt präglad, performativ, händelse/upplevelse/möte som förändrar eller transformerar pojkers status från barn till man. I och med denna specifika performativa händelse, erkänns detta inom den övriga judiska sociokulturella kontexten. Erika Fischer-Lichte menar dock att den estetiska, eller visuellt präglade, performativa händelsens liminala grund för transformation/förändring dock (oftast) enbart kan ses som tillfällig, vanligen inom den tidsmässiga samt rumsliga ramen för den performativa händelsen, upplevelsen och/eller mötet. Fischer-Lichte avslutar detta argument med att ta fasta på det faktum att båda dessa två typer av performativa händelser, upplevelser eller möten (rituella/estetiska) dock bör ses som tranformativa genom sin destabiliserade liminala prägel och därmed högst performativa. I motsats till Erika Fischer-Lichte anser jag att den estetiska, eller visuellt präglade, performativiteten i allra högsta grad kan ge upphov till irreversibla transformationer samt metamorfoser av individers hela (sociokulturella) varande. Vi kan exempelvis beakta den *religiösa* visuella kulturen (vilken denna uppsats kommer undersöka närmare) samt den äldre hovkulturens konstnärliga utsmyckningar av palats, trapphus och liknande.²⁴

²¹ Fischer-Lichte 2008, s. 175.

²² Fischer-Lichte 2008, s. 176.

²³ Fischer-Lichte 2008, s. 179.

²⁴ se exempelvis den konstvetenskapliga avhandlingen *Enväldets Riter: Kungliga Fester och Ceremonier i gestaltning av Nicodemus Tessin den yngre*, diss. (Uppsala Universitet: Raster Förlag, 1999), skriven av Mårten Snickare vid Stockholms Universitet.

En av de mest centrala aspekterna av Erika Fischer-Lichtes vidgade resonemang kring performativitet och dess kraft till transformation, är hennes slutsats att när den performativa händelsen, upplevelsen eller mötet sker – när dikotomier och binära relationer destabiliseras och kollapsar – börjar deltagarna (såväl åskådare som aktörer) uppleva världen som ”enchanted”. Det är genom denna upplevelse, denna ”enchantment (förtrollning)”, som de transformeras. Fischer-Lichte menar att detta i sin tur leder till en “[...] re-enchantment of the world.”²⁵ Detta påstående (och diskussionen kring detta) är av hög relevans för denna uppsats, då det kan kopplas till många av de tankegångar samt diskussioner som förs fram av Christopher H. Partridge i dennes omfattande verk *The Re-Enchantment of the West: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture and Occulture* (2004): ”In a sense, we are witnessing a return to form of magical culture – what I will call ‘occulture’.”²⁶ Denna koppling, och de analyser som därav möjliggörs, kommer mer utförligt redovisas samt genomföras i denna uppsats undersökningsdel.

Avslutningsvis är det viktigt att lyfta fram konstvetenskapens formulering av det performativas relation till konsten. Fischer-Lichtes syn på den estetiska performativiteten och dess transformativa följder som främst tillfälliga, har inte helt accepterats inom en konstvetenskaplig kontext. Precis som språkliga och kroppsliga handlingar/utsagor, kan konstverk förstås som aktiva i möten med åskådare, betraktare och omvärld.²⁷ Konstverken kan således ses som en aktiv, skapande (performativ) ”rörelse” som sträcker sig genom tid och rum. En kommunikativ handling där den performativa destabiliseringen av binära relationer/kategorier som betraktare/konstnär delvis upplöses i mötets givna natur som varande i ständig rörelse. Man kan med andra ord formulera det som att relationen, mötet, mellan åskådare och verk (och möjligen även konstnären/upphovsmannen) föder en mängd nya performativa handlingar/omständigheter där även åskådare blir till en handlande, bestämmande kraft i relation till sin upplevelse av verket i fråga. Det är på detta sätt man kan tala om betraktare samt omvärldens *möte* med konstverket (och utifrån vissa perspektiv, konstnären själv). Relationen religion och film blir här relevant att undersöka utifrån denna konstvetenskapliga förståelse samt användning av performativitetsbegreppet.

²⁵ Fischer-Lichte 2008, s. 181.

²⁶ Christopher Partridge. *The Re-Enchantment of the West: Volume 1. Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture and Occulture*. (T & T Clark International: London, 2004) s. 40.

²⁷ Hedlin Hayden och Snickare 2017, s. xvi

1.4.3 *Ritual*

Ritual som begrepp erhåller en central plats i denna uppsats, vilket skapar ett behov av tydlig samt konkret begreppsdefinition. En kortfattad diskussion samt definition av begreppet ritual kommer här följa, vilket jag även anser klargör samt motiverar mitt val av begreppsdefinition för undersökningen i fråga. Mitt val är delvis beroende av det performativitetsteoretiska perspektiv jag nyttjar som teoretiskt verktyg i efterföljande undersökning.

Inledningsvis kan vi konstatera att ritualbegreppets mest basala definition utgår ifrån tanken att vissa specifika former av agerande, eller handlingar, är intrinsiskt skilda från andra.²⁸ De erhåller en rituell karaktär i det att de upplevs som inneboende annorlunda från andra former av agerande eller handlande. Försöken att klargöra vari denna skillnad faktiskt ligger har kommit att bli många och långt ifrån enstämmiga. Denna uppsats kommer att utgå ifrån en mer specifikt detaljerad förståelse av definitionen av ritualbegreppet, vilken framförallt under 1970-talet och kan ses som starkt influerad av de tankar kring performativitet som Austin presenterade i sin språkfilosofiska föreläsningsserie 1955.²⁹ Under 1970-talet kom dessa tankar att alltmer utvecklas inom en religionsvetenskaplig kontext, och då särskilt i relation till ritualen som sådan. Catherine Bell redogör övergripande för denna utveckling i sin bok *Ritual: Perspectives and Dimensions* (2009).³⁰ Centralt för denna performativt inriktade definition av ritualbegreppet är tanken att aktiva snarare än passiva roller tillskrivs deltagare i en ritual. Dessa görs aktiva i det att det kontinuerliga omtolkandet av rituella symboler, symbolhandlingar och liknande hela tiden sker parallellt med själva akten av att kommunicera dessa. Bell menar att man inom en performativt präglad ritualdefinition ser riten i sig som:

[...] this dynamic generation and modification of symbolic systems, as something constantly being created by the community. From this perspective, change becomes a dynamic process integral to how people live and reproduce culture, not something that happens to a passive and static social entity.”³¹

²⁸ Catherine M. Bell. *Ritual: Perspectives and Dimensions* (New York: Oxford University Press, 2009) s. 91.

²⁹ se ovan.

³⁰ Catherine M. Bell. *Ritual: Perspectives and Dimensions* (New York: Oxford University Press, 2009) s. 73-76.

³¹ Bell 2009, s. 73.

Vad som är särskilt givande i detta sammanhang är denna begreppsdefinitions möjlighet att belysa en förståelse av ritualens icke-intellektuella meningsdimensioner. Med detta åsyftas, enligt Bell, de emotionella, fysiska samt, närmast, sensuella aspekterna av en rituell deltagarupplevelse.³² Bell fortgår med att konstatera att ritualen, som definitionsmässigt lagd i en performativ begreppsförståelse, utgör ett närmast performativt ”medium” vilket lägger emphasis på mänsklig kreativitet och fysikalitet. Detta motiverar min syn på ritualen (i helhet/sammanhållen form) som ett uttryck för, samt exempel på, *religiös* visuell kultur. Det blir till ett ”medium” för social förändring, i likhet med den transformation eller metamorfos som Fischer-Lichte talar om i sin användning av det performativitetsteoretiska perspektivet.

Den performativa definitionen av ritual som begrepp bygger, enligt Bell, på fyra grundläggande koncept som utgör basen för begreppskonstruktionen i sig. Denna uppsats inkorporerar eller aktualiserar (implicit och explicit) främst tre av dessa grundläggande koncept i sin undersökande del. För det första framstår ritualen i denna performativa begreppsdefinition som ett ”event”, eller en händelse.³³ Med andra ord, en uppsättning specifika akter, eller handlingar, vilka *de facto* ”[...] effects changes in people’s perceptions and interpretations.”³⁴ Det andra koncept Bell aktivt lyfter fram som essentiellt koncept inom begreppsdefinition av ritualen utifrån en performativ förståelse, berör vad hon väljer att kalla ”framing”. Termen är talande för det sätt genom vilket, en uppsättning specifika handlingar skapar ett tolkningsramverk som möjliggör vidare förståelse av handlingar och meningar. Ritualen upprättar således ett tolkningsramverk genom vilket en form av meta-kommunikation etableras, där möjligheter för förståelse och omtolkning uppstår.³⁵ Detta utgör en relevant aspekt av denna specifika definition av ritual som begrepp, då det kan sättas i direkt relation till den filmiska formen/strukturen och dess direkta samt indirekta användning av ramar (”framing”).³⁶ Det tredje konceptet, vilket utgör en grundläggande del av den performativa definitionen av ritualbegreppet, fokuserar på dess dynamiska aspekter och framhållandet av ritualen som dynamisk i det att den innehar potentialen till att vara en, i grunden, transformativ händelse. Ritualen uppfattas här som ett ”[...] event (which) is seen to have brought about certain shifts and

³² Bell 2009, s. 73.

³³ Bell 2009, s. 74.

³⁴ Bell 2009, s. 74.

³⁵ Bell 2009, s. 74.

³⁶ Plate 2008, s. vii.

changes, constructing a new situation and a new reality [...]”³⁷ Det är således utifrån denna förståelse jag kommer att använda mig av ritualbegreppet i det följande.

1.5 Metod

Fokus för denna uppsats är som nämnts den visuella kultur genom vilken religiösa diskurser kommer till uttryck, samt reproduceras. Föreliggande studie kommer mer specifikt att beröra (religiös) visuell kultur i formen av filmiska verk, något som skapar ett behov av en vidare redogörelse för följande metodologiska resonemang och reflektioner. Studiet av *religiös* visuell kultur är inte tydligt förknippad med någon enskild paradigmatiske metodologisk modell, utan utgör snarare ett metodologiskt fält där en mångfald av separata/olika metodologiska modeller och tankegångar hämtas från skilda akademiska ämnen vilka alla berör studiet av visuell kultur. Genom att använda metodologiska tillvägagångssätt från ämnen såsom exempelvis filmvetenskap, konstvetenskap och ikonografi skapas ett tvärvetenskapligt (metodologiskt) fält inom den religionsvetenskapliga/religionshistoriska forskningen där *religiös* visuell kultur utgör dess direkta studieobjekt.³⁸ Vad som förenar dessa studier är övertygelsen om relevansen i det närmare studiet av de visuellt påtagliga aspekterna av religion – såväl de fysiskt konkreta som de imaginärt (och mentalt) bundna.³⁹ John Harvey väljer att, i sin text ”Visual Culture”, lyfta fram vad som förenar de forskare som, inom ramen för religionsvetenskapen, valt att studera uttryck för religiös visuell kultur - detta multipelt präglade metodologiska fält – genom att framhålla en överensstämmande

[...] conviction, shared by the participants in this field of research, that a culture’s visible expression is as much a repository and an articulation of thought, identity, values, ideals and priorities as that culture’s textual, oral and auditory representations.⁴⁰

Studiet av visuell kultur som övergripande metodologisk inriktning i denna uppsats motiveras av dess materialval samt dess teoretiska ingångspunkt. Dessa två faktorer samspelar samt förstärker varandras behov av den andra. Därtill tillkommer det faktum att visuell kultur, i formen av metodologiskt fält, *de facto* tillkännager två separata, skilda

³⁷ Bell 2009, s. 75.

³⁸ John Harvey. ”Visual Culture”, i *The Routledge Handbook of Research Methods in the Study of Religion*, red. Michael Stausberg och Steven Engler (Abingdon, Oxon: Routledge, 2011) s. 504.

³⁹ Harvey 2011, s. 502.

⁴⁰ Harvey 2011, s. 504.

former av existerande visuell kultur. I sin presentation av visuell kultur som metodologiskt fält lyfter Harvey fram förekomsten av så kallad materiell, samt immateriell, visuell kultur. Framförallt belyses det faktum att då den materiella visuella kulturen kan påträffas eller existera inom formen av religiösa artefakter och objekt, förekommer dock en helt annan form av visuell kultur vilken främst emanerar ur en helt immateriell existens. Harvey syftar här på:

[...] phenomenal and transcendental visual expressions of religion – visions, dreams, apparitions and other types of subjective imaginings (such as visual memory – that may be invisible to all but the percipient, and that are immaterial.⁴¹

De former av religiös visuell kultur vilka kan kallas immateriella är således oftast oåtkomliga fram tills det att de beskrivits muntligt, skriftligt eller i formen av en konstnärs impressionistiska⁴² skildring av sagda dröm, vision eller andligt laddade ”bild”. Denna aspekt av visuell kultur som metodologiskt fält för studier inom religionshistoria/vetenskap framstår som särskilt givande i relation till föreliggande studie. Den immateriella visualiteten framstår som metodologiskt förenlig med filmmediet som studieobjekt. Filmen, som visuellt medium, är formmässigt mycket väl anpassad för representationen av immateriell visualitet såsom visioner och drömmar. Genom det filmiska mediet skapas möjligheter att fånga sektioner av tidsmässig samt rumslig/spatial verklighet. Filmen är inte tidsmässigt statisk (såsom fotografiet) vilket skapar möjligheter för filmskapare att, genom redigering, ”skulptera i tid”⁴³. Genom att klippa isär, sätta ihop, dubbelexponera samt ändra hastighet och tempo kan man manipulera tid och rum genom att ”skulptera” sektioner av visuellt fångad verklighet inom ramen för filmmediet i sig.⁴⁴ I kombination med dekor och skådespel - i grunden hämtat från teaterscenen och ännu längre tillbaka, den religiösa ritualen⁴⁵ – uppstår möjligheter att totalt bryta den fysiska världens begränsningar och därmed skapa utomkroppsliga samt närmast övernaturliga skildringar av alternativa världar och existenser. Detta gör givetvis att *religiös* immateriell visuell kultur med viss behållning, ur ett metodologiskt perspektiv, kan

⁴¹ Harvey 2011, s. 504.

⁴² Syftar i detta fall inte på den specifika konststilen vilken främst blomstrade i Frankrike under 1800-talets slut, utan ordets betydelse: intryck.

⁴³ Andrei Tarkovsky. *Sculpting in time: Reflections on the Cinema*. (Austin: University of Texas, 1989) s. 57-81.

⁴⁴ David Bordwell & Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 8 uppl. (New York: McGraw-Hill, 2008) s. 207-213, 220-260.

⁴⁵ Catherine M. Bell. *Ritual: Perspectives and Dimensions* (New York: Oxford University Press, 2009) s. 73.

undersökas inom ramen för den filmiska konsten. En ytterligare följd är alltså att den, som ovan påpekats, ter sig väl anpassad för skildringen/re-presentationen av *religiös* immateriell visuell kultur såsom visioner och drömmar.

Detta kan med viss behållning kopplas till det faktum att ritualer och liturgi i allmänhet kan förstås som exempel på *religiös* visuell kultur. Liturgier, samt ritualer i sig, har en mängd centrala funktioner inom ett ”traditionellt” religiöst tänkande. En av de mest centrala är intentionen att, genom ritualen i fråga, kunna förändra/påverka vår fysiska verklighet via kontakt med en metafysisk verklighet. Genom ritualen skapas en kommunikation med sagda metafysiska verklighet, oftast en gudomlig entitet, som därmed önskas förändra någon aspekt av vår fysiska verklighet. Det är dock givande att kombinera denna ”traditionella” syn på ritualen och liturgins övergripande funktion, med ett perspektiv där ritual samt liturgi analyseras eller granskas utifrån tanken att dessa utgör konkreta och viktiga exempel på, eller uttryck för, *religiös* visuell kultur. Här blir det relevant att återigen beakta resonemanget kring den immateriella aspekten som tar sig konkret visuell form i ritualer och liturgiska förehavanden. Detta blir än mer centralt i relation till Anton LaVey och dennes liturgiska resonemang inom den organisatoriska ramen för The Church of Satan. LaVey skriver uttryckligen i sin text *The Satanic Rituals* (1972) att hans ”svarta mässa”⁴⁶ inte innehåller någon form av dyrkan/tillbedjan av Satan, utan snarare bör ses som: ”[...] a psychodrama in the truest sense”⁴⁷, vilket är ämnat att frigöra individer från sin kristna indoktrinering genom en slags chockterapi.⁴⁸ Detta liturgiska resonemang är således intressant i det att ritualen i sig innehar en närmast symbolisk funktion hos LaVey. Denna symboliska funktion anses emellertid starkt psykologiskt laddad samt kraftfull nog att kunna skapa en förändring i människors invanda tankemönster och värderingar. Inom ramen för Anton LaVeys ”rationella” (och i någon mån ”ateristiska”) satanism blir således den centrala liturgin framförallt uttryck för en (*religiös*) visuell kultur, vilken har potentialen att genom psykologiskt dramatiska effekter (chock etc.) förändra människors grundläggande disposition. Det är således högst motiverat att undersöka, samt analysera, den centrala liturgin inom LaVeys Church of Satan utifrån de resonemang som får plats inom *religiös* visuell kultur som metodologiskt fält. En applicering av *performativitetsteoretiska* perspektiv kan därmed även komma att förtydliga samt förstärka de funktioner, betydelser och strukturer genom vilka

⁴⁶ Denna ritualceremoni kommer att beskrivas mer utförligt framöver.

⁴⁷ Anton Szandor LaVey, *The Satanic Rituals* (1972) s. 34.

⁴⁸ Massimo Introvigne. *Satanism: A Social History*. (Boston: Brill, 2016). s. 314.

religiösa/nyandliga värderingar och ideal kommer till uttryck i den visuella kulturen, vilket även kan visa på explicita och implicita kopplingar till den filmiska konstvärlden under 60- och 70-talen. Erika Fischer-Lichte ger i sin bok *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* exempel på hur performativt inriktad konst kan uppvisa element av såväl rituell som ”spektakulär” typ. Den performativa aspekten skapar i dessa fall en symbios av den religiösa ritualens visuella kultur och (uppseendeväckande) spektakel inom ramen för konst.⁴⁹ Detta är något som jag menar även kan skönjas i Anton LaVeys liturgiska resonemang. I Fischer-Lichtes exempel betonar hon det faktum att det performativa konstverkets status som ett, delvis, spektakel (”spectacle”) bygger på att det ”[...] resembled a spectacle by virtue of eliciting awe and horror from the spectators, shocking and seducing them into becoming voyeurs.”⁵⁰ Detta citat ter sig givande i relation till LaVeys resonemang kring Church of Satans liturgi som en specifik form av ”chockterapi”, vars ändamål är att frigöra individer från kristen indoktrinering. Detta är därtill en diskussion och ett resonemang, vilket med viss behållning kan sättas i relation till filmkonsten, specifika filmverk samt dessas inneboende kvaliteter (vilka jag kortfattat snuddat vid ovan). Detta kommer mer utförligt genomföras framöver i denna uppsats.

1.6 Tidigare forskning/forskningsläge

Uppsatsen bör ses som ett närmast tvärvetenskapligt arbete, där den icke-spatiala intersektionen mellan religion och filmkonst lyfts fram och belyses. Detta gör att uppsatsens positionering i relation till tidigare forskning bör göras i relation till både religionsvetenskaplig litteratur, skriven kring satanism och ockultism, och filmvetenskaplig litteratur - vilken behandlar såväl filmskapare och deras oeuvre som filmteoretiska diskussioner kring vad som konstituerar och identifierar den experimentella konstfilmen i relation till annan filmproduktion. I arbetet med denna uppsats har religionsvetenskapliga böcker som Per Faxnelds *Mörkerets Apostlar*, Massimo Introvignes *Satanism: A Social History* och Ruben van Luijks *Children of Lucifer* använts frekvent och utgjort ovärderliga historiografiska översikter över, vad vi kan kalla, ”satanismens historia”. Likaså har filmanalytiska verk som Alice L. Hutchinsons *Kenneth Anger: A Demonic Visionary*, Jack Hunters *Moonchild: The Films of Kenneth Anger* samt

⁴⁹ Erika Fischer-Lichte. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (London: Routledge, 2008) s. 15-16.

⁵⁰ Fischer- Lichte 2008, s. 16.

filmhistoriska sammanställningar (där även analytiska inslag funnits) som Nikolas Schrecks *The Satanic Screen: An Illustrated History of The Devil in Cinema 1896 – 1999* varit essentiella i skapandet av en mer sammansatt bild av Kenneth Anger själv, i egenskap av filmskapare, samt det sataniska och sinistras långa historia av representation på vita duken. Än mer central har den filmteoretiska analys av experimentell film som Barry Walter Moore formulerat i sin avhandling *Aesthetic Aspects of Recent Experimental Film* varit. Utifrån Moores diskussioner kring den experimentella filmens mål, tillvägagångsätt, filmtekniska innovationer och förhöjda materialitet har jag inom ramen för denna uppsats kunnat förbinda Kenneth Angers filmskapande och Anton LaVeys ritualmagiska resonemang.

I relation till den religionsvetenskapliga forskningen kring Anton LaVey och hans ”moderna” satanism har Christopher Partridges vidgade begrepp ”occulture”, i boken *The Re-Enchantment of the West: Volume 1. Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture and Occulture* kommit att få en central plats i denna uppsats. Det har utgjort en god grund för placeringen av LaVey, Anger och satanismen i en sociokulturell kontext där den amerikanska motkulturen utgjort bas. Även Amina Olander Laps text ”Categorizing Modern Satanism: An Analysis of LaVey’s Early Writings” har varit givande i sin jämförelse mellan Anton LaVey, hans läror och ”the Human Potential Movement” under sextio- och sjuttitalen. Peter A. Shocks text rörande den litterära satanismen som Romantikerna stod för under artonhundratalet har - ihop med Faxneld, Introvigne och Luijk - givit en god historisk grund för vidare resonemang kring Lucifer eller Satan som en personifiering av rebelliskhet och egoistiskt laddad stolthet.

I denna uppsats har jag kommit att använda mig av en rad akademiska verk, i ett delvis tvärvetenskapligt tillvägagångsätt, vilka redovisas mer substantiellt i den efterföljande undersökningsdelen. Det centrala i detta kapitel är främst att positionera denna uppsats i det övergripande forskningsläge som just nu råder kring ämnen som satanism, ”the occult revival” och experimentell filmkonst - där denna uppsats erhåller en, i alla fall något, motiverad plats i detta intersektionellt präglade tvärvetenskapliga fält som dessa olika delar tillsammans utgör.

1.7 Bakgrund

Det är relevant att i relation till den föreliggande undersökningen kortfattat förtydliga vissa aspekter rörande satanism som religionshistoriskt fenomen. Det initialt mest relevanta är det faktum att vår valda definition av satanism aktivt påverkar, samt formar, hur vi förstår dess historia. Om vi väljer att definiera den som någon gång under sitt liv ger uttryck för en positiv upplevelse, eller bild, av Satan (i kristen förståelse) som faktisk satanist, blir satanismens historia svårgripbar och närmast mosaisk till sin struktur. Det blir närmast omöjligt att intellektuellt greppa denna, då ett flertal individer genom historien har kommit att, på olika sätt, ge tillfälligt positiva uttryck för Satan som figur. En definition av satanism som bygger på förekomsten för ett, strukturerat (kosmologiskt) system där Satan får en framhållen position i relation till andra gudomligheter skapar dock en möjlighet för viss avgränsning i relation till vilka vi räknar som satanister. Detta påverkar därmed även hur vi förstår satanismens historia. Jag har i denna uppsats valt att utgå ifrån Per Faxnelds definition av satanism som den presenteras i hans monografi *Mörkerets Apostlar*. ”[...] satanism är ett system där Satan hyllas i framskjuten position [...] inom beteckningen system inryms allt från det enklaste till de mest avancerade teoribyggen.”⁵¹ Faxneld går vidare med att poängtera ett visst mått av godtycklighet i denna definition men menar att detta är ett nödvändigt ont i relation till möjligheten att utesluta de som tillfälligt, i exempelvis en dikt väljer att hylla Satan, för att sedan aldrig mer öppet närma sig ämnet på ett liknande sätt igen. Utifrån denna definition blir uppsatsens främsta studieobjekt högst motiverat, även i relation till satanismens historia. Anton LaVey och Church of Satan erhåller genom denna definition en central plats i satanismens historia då den därmed utgör ett av de första exempel på satanism som en officiellt uppmärksammas organiserad religiös rörelse. Det förekommer tvetydigt och vagt formulerat intresse för Satan (i kristen förståelse) som en, traditionellt negativ princip, vilken omtolkas till positiv princip vid ett flertal tillfällen i historien, men det är nästintill omöjligt att prata om organiserad satanism i förmodern tid. Jag kommer framöver, i undersökningen, naturligt beröra de historiska sammanhang och kontexter ur vilka LaVey och även Kenneth Anger kom att verka och satanismen som religiöst fenomen kommer därmed redogöras mer ingående för där.

⁵¹ Faxneld, Per. *Mörkerets Apostlar: Satanism i äldre tid* (Sundbyberg: Ouroboros Produktion, 2006) s. xiv.

2. Undersökning

I slottskapellet fanns naturligtvis ett altare [...], där markisinnan placerades helt och hållet naken. Öfver hennes mage läste han en mässa, [...] Barnet, som han för en écu köpt till denna förrättning, räcktes nu fram af markisinnans följeslayerska (förmodligen des Oeillets), han stack det med knif i halsen och uppsamlade blod i kalken.⁵²

- Hedin, ur *Giftmord och Djäfvulsmässor: Giftmordsfarsoten i Frankrike på Ludvig XIV:s tid* (1914).

2.1 Svart Mässa

Citatet ovan presenterar en variant av den närmast allmänt vedertagna bilden av hur en satanisk svart mässa förväntas gå till. Det korta citatet innehåller ett flertal av de ”ingredienser” som kommit att ses som självklara delar av en satanisk liturgisk praxis och *mise en scene* (inkluderar scenografi och rekvisita).⁵³ Vid nämnandet av ordet ”satanist” föreställer sig de flesta människor sig sannolikt en scen, mycket liknande den som beskrivs ovan, där närmast självklara ”ingredienser” förväntas vara: altare, nakna kvinnokroppar som en förlängning av just altaret samt det, ofta förekommande, rituella utgjutandet av blod. Allt detta präglas framförallt av att utgöra en rumslig samt liturgisk skändning av det traditionellt sakrala (inom kristen kontext). Den rumsliga iscensättningen där någon form av ”kapell” utgör platsen/scenen för denna skändning innehar därmed, i allmänhetens implicit liggande föreställningar, en särskilt styrka i att ges en omvänd funktion i relation till dess traditionellt (kristna) sakrala rumslighet. Denna typ av föreställning har kommit att få ett stort sociokulturellt genomslag och har lyckats spridas genom, framför allt, massmediala⁵⁴ samt populärkulturella former. Bilden av den sataniska svarta mässan har därmed kommit att få en närmast parodisk stämning över sig, genom dess relativt omfattande massmediala reproducering och populärkulturella användning.

I sin bok *The Re-Enchantment of the West* diskuterar Christopher Partridge relationen mellan den esoteriskt-ockult präglade nyandligheten och den massmediala populärkulturen. Som

⁵² Adolf Hedin. *Giftmord och Djäfvulsmässor: Giftmordsfarsoten i Frankrike på Ludvig XIV:s tid* (Stockholm, Göteborg: Åhlén och Åkerlunds Förlag, 1914) s. 116-117.

⁵³ Fischer-Lichte 2008, s. 182f.

⁵⁴ Användningen av termen ”massmedial” syftar på såväl litteratur som film, eller exempelvis mer samtida massmediala former såsom diverse forum på internet.

del av denna diskussion väljer Partridge att lyfta fram Marcello Truzzis tankar kring vad han ser som en "occult revival" under efterkrigstiden (främst 1960-tal) och dess starka koppling till populärkulturen.⁵⁵ Partridge gör detta för att dels underbygga sin egen tes, men även för att kritisera Truzzis (med kanske något väl breda penseldrag tecknade) övergripande resonemang - och för att därmed än mer förstärka validiteten av sin egen teori. Truzzis artikel "The Occult Revival as Popular Culture: Some Observations on the Old and Nouveau Witch" presenterar en bild av det revitaliserade intresset för det ockulta som en fashionabel "trend", där den rent ockulta aspekten framstår som relativt insignifikant: "By linking it to popular culture he wanted to indicate its superficial faddishness."⁵⁶ Partridge visar på Truzzis vidare argument, där den (nyvaknade) "ockulta trenden" uppfattas som så pass nära förbunden med det västerländska samhällets masskultur, den massmediala populärkulturen, att dess direkta effekt blir trivialiserande. Detta utgör grunden i vad Partridge väljer att kalla "The Dilution Thesis", tanken att den massmediala populärkulturen (masskulturen) späder ut och eroderar "seriösa" uttryck för ockult andlighet. Resultatet blir således ett sammanhang där: "[...] 'the occult' may even become, as is sometimes [not always] the case with astrology or Ouija boards, simply fun with a supernatural edge."⁵⁷

Partridge väljer dock att delvis argumentera mot denna slutsats. Han fastslår att trivialisering är en oundviklig "del" av sakraliseringsprocessen, men betonar ändå vikten av att detta inte utgör en entydig sanning. Den västerländska alternativa andlighetens utveckling är alltför komplex. Enligt Partridge måste vi förstå den trivialiserade och ytliga andligheten och dess uttryck som religiösa element vilka, med tiden, kan komma att utvecklas till seriösa religiösa trossystem och läror.⁵⁸ Med detta försöker Partridge presentera, samt motivera, grunden för en mer "positiv läsning" av relationen mellan den massmediala populärkulturen och det esoteriska, ockulta och nyandliga. Genom detta perspektiv blir det motiverat att närmare granska ett urval skildringar av den sataniska svarta mässan och andra ritualmagiska ceremonier, såväl religionshistoriskt som konstnärligt, för att därefter positionera dem i relation till vissa specifika filmverk vilka möjligen kan anses ha influerats av den sataniska liturgin och dess specifika visuella

⁵⁵ Partridge 2004, s. 122.

⁵⁶ Partridge 2004, s. 122.

⁵⁷ Partridge 2004, s. 123.

⁵⁸ Partridge 2004, s. 123.

kultur. Denna vidare analys kommer göras med Partridges följande argumentation som vägledande:

[...] popular culture is both an expression of the cultural milieu from which it emerges and formative of that culture, in that it contributes to the formation of worldviews and, in so doing, influences what people accept as plausible.⁵⁹

2.1.1 Anton Szandor LaVey: religionshistorisk kontext och liturgiska resonemang.

Den 30 april, 1966 inleds vad som - såväl karismatiskt som uppseendeväckande - kom att kallas *Year One of Satan*, eller *Anno Satanas*. I ett svartmålat sekelskifteshus, beläget på en gata i San Francisco, grundar Anton Szandor Lavey detta datum formellt *Church of Satan*.⁶⁰ Denna händelse beskrivs ofta som startskottet för existensen av organiserad, kollektivt betonad satanism i västvärlden.⁶¹ Händelsen inträffar dock varken spontant eller autonomt i ett religionshistoriskt eller idéhistoriskt vakuum.⁶² Anton Szandor LaVey verkar, som sådan, inte i en religiöst/andligt historielös kontext.

Redan vid sekelskiftet kan vi tala om förekomsten av en liten, men livaktig, diskurs i väst kring såväl Satan som det sataniska.⁶³ Inspirerade samt influerade av de engelska romantikernas omläsning av Miltons Satan i *Det Förlorade Paradiset* (1667), kom de efterföljande dekadenterna och symbolisterna att vurma för en självmytologiserande, demoniserande självbild. Deras närmast teatraliskt präglade självrepresentation var även influerad av ett allmänt ökat intresse för demonologi och esoterisk läsning av religion och samhälle. Detta intresse spillde i sin tur över till populärkulturen och den (mass)mediala underhållningen; speciellt inom litterära- samt, till viss del, filmiska genrer såsom skräck, gotik och ockulta deckare/thrillers.⁶⁴ I enlighet med Partridge kan detta ses som ett tidigt, och därtill tydligt, exempel på relationen mellan det (mass)medialt populärkulturella⁶⁵ och

⁵⁹ Partridge 2004, s. 124.

⁶⁰ Michael A. Aquino, *The Church of Satan* (San Francisco, 2013) s. 26; Dyrendal, Lewis och Petersen 2015, s. 52; Faxneld, 2006, s. xii; Introvigne 2016, s. 306; van Luijk 2016, s. 296-297.

⁶¹ Dyrendal, Lewis och Petersen 2015, s. 52; Per Faxneld och Jesper Aa. Petersen (red.). *The Devil's Party: Satanism in Modernity* (New York: Oxford Press University, 2013) s. 79.

⁶² Dyrendal, Lewis och Petersen 2015, s. 49.

⁶³ Dyrendal, Lewis och Petersen 2015, s. 47.

⁶⁴ Dyrendal, Lewis och Petersen 2015, s. 47. För exempel på ockulta deckare/thrillers från denna tidsperiod, se exempelvis: William Hope Hodgson, *The Casebook of Carnacki – Ghost Finder* (Wordsworth, 2006).

⁶⁵ Litteraturen, där tryckpressens utveckling möjliggjorde en avsevärd ökad produktion, räknas här som (mass)medial. Så även tidskrifter samt den tidiga filmen.

det esoteriska samt ockulta. Dyrendal, Lewis och Petersen menar i sin bok *The Invention of Satanism* att man, under sekelskiftet och det tidiga 1900-talet, kan se hur:

[...] 'the satanic' became a topic taken up mainly by art and popular culture, but it does seem to have also generated some ostensive action as 'religion' [...] Thus, we may begin to speak of an emergent *satanic milieu* [...] a cult-producing substance of key terms and practices as well as a reservoir of ideas relating to 'the satanic'.⁶⁶

Denna tidiga sataniska "milieu" har möjligen inte en direkt påverkan på satanismen såsom Anton LaVey kom att (re)presentera den, då dess "diskurser" enligt Dyrendal, Lewis och Petersen mycket sällan gav upphov till någon sorts självreflexiv religiös ideologi annat än på en individuell nivå.⁶⁷ Sekelskiftet, samt det tidiga nittonhundralets, sataniska "milieu" är dock fortfarande central då den bör ses som en indirekt influens på LaVey och dennes religiösa idéer och resonemang. Framförallt föranleder denna period naturligt det stora intresse för det ockulta och esoteriska som uppkommer under 1960-talet.⁶⁸ Många väljer att tala om detta ökade intresse som en "occult explosion".⁶⁹

I såväl sekelskiftets som det tidiga nittonhundralets intresse för det ockulta och sataniska, som hos Anton LaVeys grundläggande religiöst/ideologiskt präglade resonemang och 1960-talets explosivt ökade/revitaliserade intresse för det ockulta samt esoteriska, kan man spåra ett visst ideologiskt, intellektuellt eller idémässigt "arv" från artonhundralets så kallade "romantiska satanism". Den "romantiska satanismen" föranleddes av en grupp unga engelska poeter vilka av sin samtid kom att kallas "the Satanic School (of Poetry)".⁷⁰ Denna, främst litterära, "satanism" byggde på en romantiskt präglad omläsning/omtolkning av John Miltons skildring av Satan i sitt verk *Det Förlorade Paradiset* (1667). Där romantiken kan ses som en litterär och närmast estetisk reaktion mot nyklassicismen samt upplysningens fokus på rationalism och vetenskap, kom perioden att präglas av en ökad emfas samt betoning på det emotionella, estetiska samt subjektiva. De verksamma poeterna som utgjorde "the Satanic School" (William

⁶⁶ Dyrendal, Lewis och Petersen 2015, s. 47.

⁶⁷ Dyrendal, Lewis och Petersen 2015, s. 47.

⁶⁸ van Luijk 2016, s. 298.

⁶⁹ Per Faxneld och Jesper Aa. Petersen (red.). *The Devil's Party: Satanism in Modernity* (New York: Oxford Press University, 2013) s. 79.

⁷⁰ Peter A. Schock. *Romantic Satanism: Myth and the Historical Moment in Blake, Shelley, and Byron* (New York: Palgrave Macmillan, 2003) s. 8, 79.

Blake, Lord Byron och Percy Bysshe Shelley) kom att se personifieringen av ett flertal av sina ideal i sin (om)läsning Miltons skildring av Satan. I sitt diktverk använde sig Milton, mycket lyckat, av stilgreppet att presentera den revolterande Satan som stolt, vältalig och modig, något som i förlängningen var tänkt leda till en större dramatisk insikt då dennes högst negativa sidor, samt oundvikliga fall, skulle framträda än tydligare i kontrast till den initiala bilden läsaren erhöll av denna ”eviga antagonist”.⁷¹ Blake, Byron och Shelley kom dock att förstå denna skildring utifrån sin tidsspecifika sociokulturella kontext och kom därmed att utgå ifrån definitioner av gott och ont som (antagligen) skilde sig markant från den puritanska Miltons egna.⁷² Man kom främst att förstå, och använda, Satansfiguren som en politiskt laddad symbol för uppror, subjektivitet och rebelliskhet gentemot gudomlig- samt världslig överhöghet. Peter A. Schock argumenterar i sin text *Romantic Satanism: Myth and the Historical Moment in Modernity* för en syn på romantikernas omformulering av Satansmyten/figuren som ett försök att, i ett större perspektiv, möjliggöra en rekonstitution av det gudomliga i en närmast mänsklig form – istället för i en himmelsk gudomlig form. Han menar att:

[...] one central mode for Romantic Satanism contains a reconception of Milton's fallen archangel that is patently an image of apotheosis, an emblem of an aspiring, rebelling, rising human god who insists that he is self-created.⁷³

Detta inslag förklaras som en central aspekt av den ”romantiska satanismen” och utgör del av det ”arv” som ovan hänvisas till som efterlevande i nittonhundratalet och LaVeys ockult intresserade samtid. Detta ”arv” menar jag tar formen av en framskjuten betoning av Satan som en personifiering av (eller symbol för) självrealisation och människan som, i sig själv, gudomlig. Detta ”arv” uppkommer inte med romantikerna och deras ”satanic school”. Gnostiska samt esoteriskt laddade religiösa resonemang kring detta har förekommit långt före Blake, Byron och Shelley var verksamma. Detta utgör dock ett av de första (historiska) tillfällen denna specifika tankegång får ett så pass masskulturellt/(mass)medialt/populärkulturellt genomslag i väst. Beakta exempelvis det veritabla ”kändisskap” som kom att följa Lord Byron. Den uppmärksamhet som riktades gentemot honom som publik persona, samt författare, är närmast utan jämförelse innan denna tidperiod. Det ska dock avslutningsvis anmärkas att den ”romantiska satanismen”,

⁷¹ Jeffrey Burton Russell. *Mephistopheles: The Devil in the Modern World* (New York: Cornell University Press, 1986) s. 99.

⁷² Faxneld 2006, s. 85, 87-88.

⁷³ Schock 2003, s. 38.

beroende på definition, ofta anses vara exempel på en litterär form av satanism som inte är helt förenlig med tanken om en strikt religiös satanism - vilken uppvisar exempel på ett utvecklat kosmologiskt system där Satan positioneras i central ställning.⁷⁴ De romantiska litterära lyrikerna uppvisade ofta ett relativt ambivalent förhållande till Satan, särskilt sinsemellan. En enhetligt positiv eller negativ bild förekom sällan, eller aldrig.⁷⁵ Dock är det av vikt att se romantikernas välartikulerade framskjutande av den självrealiserade autonomin i relation till såväl gudomlig som världslig makt, som ett centralt och viktigt ”arv” för sekelskiftet, det tidiga nittonhundratalet samt 1960-talets framväxande intresse för ockultism och esoterism. Så även för Anton Szandor LaVey och dennes religiösa samt ideologiska resonemang.

Vid sitt grundande av Church of Satan ter sig således inte Anton Szandor LaVey verksam i ett religionshistoriskt eller idéhistoriskt vakuum. Det finns en, om än marginell, livaktig satanisk ”milieu” – vilken enligt Dyrendal, Lewis och Petersen börjar ta form under sekelskiftet/det tidiga nittonhundratalet. Det idémässiga ”arvet” från romantikernas ”Satanic School” präglar delar av denna ”milieu”. Bland annat Dekadenterna uppvisar en aspekt av denna kontinuitet genom konstruerandet av en självmytologiserande, demoniserad självbild (vilken även ärvt från, eller inspirerats av, den franske artonhundratalspoeten Charles Baudelaire, vars relation till Satan är både intressant och komplex⁷⁶). LaVeys egen samtid har beskrivits som skådeplats för en ”occult explosion”, något som vid en närmare granskning med viss behållning kan kopplas till ovan redovisade ”arv”.

I antologin *The Devil's Party: Satanism in Modernity* beskrivs Anton LaVey och Church of Satans särprägel, i en religionshistorisk kontext, som grundad på kombinationen av esoteriskt präglade resonemang kring det självrealiserande jaget och sin samtids självaktualiseringsmål, ihop med en formellt strukturerad satanisk diskurs i formen av en högst officiell och synlig organisation.⁷⁷ Amina Olander Lap utgår från denna förståelse av Anton LaVey och Church of Satan då hon, i sitt kapitel ”Categorizing Modern Satanism: An Analysis of LaVey's Early Writings”, väljer att se dessa som mer kontextuellt bundna till sextiotalets ”[...] contemporary ideologies of 'self-religion'” än

⁷⁴ Faxneld 2006, s. xiv; Russell 1986, s. 175.

⁷⁵ Faxneld 2006, s. 89.

⁷⁶ Se Faxneld 2006; Introvigne 2016; samt van Luijk 2016.

⁷⁷ Faxneld och Petersen 2013, s. 79.

till kontexter såsom västerländsk esoterism eller ”inverted Christianity”.⁷⁸ Olander Lap lyfter fram, samt belyser, de likheter hon finner mellan Paul Heelas term, ”self-spirituality” och LaVeys nedskrivna ”läror”. Hon menar kortfattat att det finns belägg för en syn på Church of Satan, samt den ”rationella” satanismen formulerad av LaVey, som: ”a self-spirituality New Age group and as a Human Potential Movement group”⁷⁹ Detta resonemang hos Olander Lap förefaller intressant och givande i relation till denna uppsats, då ett perspektiv där Church of Satan, LaVey och dess specifika form av satanism positioneras i relation till den omgivande sociokulturella, samt andliga, kontexten framstår som ett gott komplement till den religionshistoriska kontexten. För att kunna arbeta givande med LaVeys svarta mässa, ur ett performativt perspektiv, behövs viss kännedom rörande LaVeys relation till såväl sin samtida som sin religionshistoriska kontext.

Anton LaVeys (och Church of Satans) ursprungliga svarta mässa presenteras som en ritual, vars emfas på visualitet präglar dess direkta utformning. Den Svarta Mässan kan förstås som en (i huvudsak) invertering av den traditionella katolska mässan. Ritualen startade med ett verbalt mässande, eller ”Introit”:

In nomine dei nostri Satanus Luciferi. Introibo ad altare dei nostri...; 'Quoi tu es Diabolus, fortitudo mea'...; 'Auditorium nostrum in nomine Diaboli – Qui fecit Infernum et terram'⁸⁰

Den vidare invertering av den traditionella katolska mässan som följde baserades kring en struktur där Satan hyllas istället för Gud med recitationer på engelska snarare än latin. Detta sker över och runt ett altare vilket består av en naken kvinna. Den nakna kvinnokroppen får här uppträda/”perform” som ett altare – ett steg i ledet för den övergripande subverteringen av katolska/kristna traditioner och ritualer. Förolämpningar riktas verbalt mot Jesus Kristus kontinuerligt genom ritualens fortgång. Introvigne lyfter särskilt fram delmomentet i LaVeys svarta mässa där en desakralisering, eller vanhelgande, av en katolsk helig oblat utgör en central del av ritualen. En satanisk

⁷⁸ Faxneld och Petersen 2013, s. 79.

⁷⁹ Amina Olander Lap. ”Categorizing Modern Satanism: An Analysis of LaVey’s Early Writings” i *The Devil’s Party: Satanism in Modernity*, red. Per Faxneld och Jesper Aa.Petersen (New York: Oxford Press University, 2013), s. 84. Termen ”Human Potential Movement” kan ses som ett paraplybegrepp vilket innefattar en mångfald grupper, aktiviteter, individer och tekniker vilka verkar i ett slags gränsland mellan spiritualitet och psykologi. HPM har kallats den ”psykospirituell” inriktade delen av sextiotalets amerikanska motståndsrörelse. *ibid.* s 87

⁸⁰ Introvigne 2016, s. 312.

sakralisering av den vanhelgade katolska oblaten genomförs därefter genom ett introducerande av denna i altarkvinnas vagina för att sedan masturbera, eller masturberas av den sataniska översteprästen som leder ritualen. Därefter bränns oblaten. Det som följer är en ritualiserad form av masturbering och uppfångande av kroppsvätskor, vilket till viss del kan relateras till Aleister Crowleys ockulta/esoteriska intresse för diverse kroppsvätskor och deras ritualmagiska potential. Introvigne hävdar i sin text att detta utgör den ursprungliga strukturen för LaVey och Church of Satans svarta mässa, vilken dock kom att tonas ner och förmildras på bara några år.⁸¹ Man ser även här spår av den franske dekadenta författaren J.K. Huysmans skönlitterära skildring av den satanistiska Svarta Mässan i romanen *Lá-Bas* (1889). Vid granskande av fotografier från rituella ceremonier såsom den svarta mässan, eller den sataniska vigseln och dopet, framgår de visuella aspekternas centralitet för LaVey. Han står ofta iklädd en närmast parodisk djävulskostym och flera av deltagarna har på sig diverse utklädnader. Det sataniska pentagrammet erhåller en upphöjd position ovanför det kvinnliga altaret. Ritualerna, samt den svarta mässan i sig, avslutas som tillbörligt med: "[...] the blessing with the sign of horns, made with two fingers. The horns [...] both honor the Devil and, with the three fingers lowered in correspondence with the two elevated, deny the Trinity."⁸²

Den sataniska svarta mässan, såsom LaVey formulerade/strukturerade den, kan med behållning ses som en performativt laddad akt, där de binära relationerna och gränsdragningarna mellan åskådare och deltagare kontinuerligt överskrids och glider samman. Precis som i de flesta fall av utförd/genomförd religiös liturgi eller rituell verksamhet, kan man likna denna upplösning av binära relationer vid en böljande, pulserande kontinuerlig rytm. Vem som *de facto* utgör rollen deltagare eller åskådare blir till en vagt definierad status som, under ritens faktiska genomförande, ständigt omformuleras och transformeras. I exempelvis en kristen gudstjänst erhåller prästen en högst aktiv, deltagande, roll i den ritual som äger rum. Det är självfallet också så att "åskådarna", som sitter ner i kyrkbänkarna, även de innehar en aktiv och deltagande roll i relation till rituell praxis. De binära relationerna är här i ständig, kontinuerlig pulserande fluxus/rörelse. Detta är en av flera aspekter som gör den kristna gudstjänsten till en religiös akt, men även till en performativ händelse.

⁸¹ Introvigne 2016, s. 312-313.

⁸² Introvigne 2016, s. 313.

I fallet med den satanism som Anton LaVey formulerade, blir det än mer intressant att beakta den performativa aspekten. Detta kommer delvis ur de grundläggande religiösa/teologiska resonemang som LaVey gav uttryck för i officiella sammanhang. Djävulen, eller Satan, blir inom ramen för LaVeys satanism till en symbol för det socialdarwinistiskt präglade idealet av den självauktualiserande individen.⁸³ Detta uttrycks bland annat tydligt i LaVeys *The Satanic Bible* (1969):

[...] most Satanists do not accept Satan as an anthropomorphic being with cloven hooves, a barbed tail and horns. He merely represents a force of nature – the powers of darkness which have been named just that because no religion has taken these forces *out* of the darkness.⁸⁴

Detta stycke är citerat för att visa på den symboliska funktionen av Satansgestalten i Anton LaVeys ”rationalistiska” satanism. Detta blir i relation till de performativa aspekterna av Church of Satans liturgi givande att beakta, då ritualernas symboliska funktioner i formen av representerad samt aktivt strukturerad visuell kultur närmast medvetet erhålls en performativt laddad potential. Dyrrendal, Lewis och Petersen visar på den existerande esoteriska, ockulta och därmed vagt sataniska diskurs/”milieu”, vilken under sekelskiftet och det tidiga nittonhundratalet föregår Anton LaVey och dennes form av ”rationell” satanism, där såväl romantikerna och dekadenterna nämns. De går därefter vidare med att försöka belysa hur den sataniska diskursen förändras genom ett visst avståndstagande, eller förminskande av, de esoteriska/ockulta grunderna eller influenserna. Dyrrendal, Lewis och Petersen menar alltså att det finns en allmän tendens till nedtoning av dessa aspekter hos denna förändrade sataniska diskurs. De menar att detta görs i ett ”rationalistiskt” försök att ”[...] ’secularise’ the esoteric, the new discourse added to the picture with elements from its own century – psychological and sociological theories, counterculture, and politics.”⁸⁵ Detta kan kopplas till tidigare nämnt citat där LaVey själv rubricerar hans sataniska ritualer som uttryck för ett slags psykologiskt drama⁸⁶ och ”chock terapi” för kristet indoktrinerade individer.⁸⁷ Amina Olander Laps ovan redovisade argumentation kan med viss behållning motiveras av denna observation.

⁸³ Gareth J. Medway. *Lure of the Sinister: The Unnatural history of Satanism* (New York: New York University Press, 2001) s. 21; Introvigne 2016, s. 307-309; van Luijk 2016, s. 297.

⁸⁴ Anton Szandor LaVey. *The Satanic Bible* (1969) s. 62.

⁸⁵ Dyrrendal, Lewis och Petersen 2015, s. 48.

⁸⁶ Anton Szandor LaVey, *The Satanic Rituals* (1972) s. 34.

⁸⁷ Per Faxneld. ”Secret Lineages and de facto Satanists. Anton LaVey’s Use of Esoteric Tradition” i *Contemporary Esotericism*, red. Egil Asprem och Kenneth Granholm (Sheffield: Equinox Publishing Ltd., 2013) s. 76. Introvigne 2016, s. 314.

Ordvalet ”drama” för att beskriva sina egna ritualer blir i sammanhanget talande. Det teatraliska dramat är kanske den konstform vilken erhåller högst potential för performativt laddade möten/händelser. Dramatik arbetar utifrån ett amalgam av symboler, metaforer, allegorier samt binära relationsformer vilka ständigt står i direkt eller indirekt/explicit eller implicit förhandling. Dramatik är även i alla dess former uttryck för visualitet/visuell kultur. Såväl materiell som immateriell.

Det ska dock tilläggas att man, i relation till Church of Satan och diskussionen kring förekomsten av en faktiskt antropomorf antagonistisk entitet, kommit att belysa en viss ambivalens i frågan.⁸⁸ Massimo Introvigne lyfter i sin text *Satanism: A Social History* (2016) fram hur ett flertal före detta medlemmar i Church of Satan vittnat om att organisationen som sådan ”[...] lived in ambiguity, between the worship of Satan as ‘a sentient being’ and a form of atheism [...]”⁸⁹ Detta anser jag delvis komma till uttryck i citat från LaVey själv ovan. Efter (det officiella) konstaterandet av Satansgestalten som ”enbart” representativ för en naturkraft (inneboende hos människan, formad av jaget), följer ett mycket vagt uttryckt resonemang kring denna naturkraft som, enligt min mening, får en närmast mystifierad eller esoteriskt prägel där ”mörkrets krafter” sätts i viss historisk relation till Satan som representativ symbol. Detta citat kan ses som uppvisande en, åtminstone, andligt laddad logik. Denna presumtvt inneboende ambivalens blir intressant i relation till det performativitetsteoretiska perspektivet.

Tanken om Church of Satans ritualer som performativt laddade ”psychodramas” eller symboliskt laddade teatraliska ”uppträdanden” motiveras av Randall Alfreds påstående att LaVeys tidigaste idealiserade föreställning av den svarta mässan bestod av att den skulle struktureras som en ikonoklastiskt präglad ritual, vilken riktades mot alla former av ”sacred cows”.⁹⁰ Att beskriva LaVeys ideal som en just ikonoklastiskt präglad ritual är av viss vikt i sammanhanget, då vi med ikonoklastiskt kan syfta till en bildförstörande/förgörande aspekt av LaVeys ideal för den svarta mässan. *Religiös* visuell kultur utgör således hos LaVey en högst central roll i det liturgiska uppbyggandet. Han önskar därmed att, genom ett rituellt ”framträdande” (den svarta mässan i sig), förinta själva den immateriella (visuella) bilden av sakral helighet. Detta ideal förutsätter således

⁸⁸ Aquino 2013, s. 35.

⁸⁹ Introvigne 2016, s. 318.

⁹⁰ Dyrendal, Lewis och Petersen 2015, s. 54; Randall Alfred. ”The Church of Satan” (1976) i *The Encyclopedic Sourcebook of Satanism*, red. James R. Lewis och Jesper Aa. Petersen (New York: Prometheus Books, 2008) s. 488.

en visuellt präglad kultur i formen av satanisk liturgi (LaVeys svarta mässa) vilken framträder som dubbelt immateriell. Liturgin framstår som dubbelt immateriell då han symboliskt, genom skändandet, inverteringen samt förstörandet, *de facto* (på ett andligt immateriellt visuellt plan) förintar re-presentationer av dessa immateriella föreställningar (visioner och liknande) av gudomlig, sakral helighet. Denna ikonoklastiska aspiration kan troligtvis förstås som delvis synonym med LaVeys tanke om ritualen/den svarta mässan som ett "psychodrama" vars terapeutiska potential skall transformera individer och därmed upphäva den kristna indoktrineringen genom denna ikonoklastiska händelse.

Termen "psychodrama", såsom Anton LaVey använder det, är intressant i sig. Termen används bland annat inom det filmvetenskapliga fältet då man talar om den typ av experimentell, eller avant-garde, film⁹¹ som kan ses som biografiskt inriktad och där filmen använder sig av symboler, symboliska handlingar samt detaljer för att dramatisera, eller visuellt skildra, vad många kanske skulle rubricera som ett stort sinnestillstånd.⁹² Man kan tänka sig att denna betydelse av termen mer eller mindre tillskrivits dessa filmskapares verk och att dessa arbetar relativt ironiskt med denna inom ramen för sina filmverk. Denna term kopplas även ofta ihop med en, vad man väljer att se som, "rituellt präglad" experimentell film som uppstod under 1950- och 1960-talen: "The autobiographical mode of experimental films is [...] accessible in the psychodramatic and ritual films that developed in the 1950's and 1960's."⁹³ Citatet kommer från en avhandling skriven av Barry Walter Moore, 1977, och visar på en term som således kan ses som i omlopp, sociokulturellt, under LaVeys religiöst aktiva tid. Återigen ser vi användningen av dramat som en essentiell del av den egna förståelsen (emisk) av Church of Satans liturgiska praxis. Vad som framstår som relevant i sammanhanget är att Kenneth Angers filmverk ges som tidiga och formativa exempel på denna specifika typ av experimentell film.⁹⁴ Moore syftar i sin avhandling till att, bland annat, belysa Kenneth Angers roll i skapandet av en ny typ av konstfilm (läs: experimentell film) under denna tidsperiod. Moore pekar här på en, i filmhistoriska sammanhang, "ny" tendens inom konstfilmen, där fokus lades på skapandet av personliga och framförallt högst psykologiskt laddade filmverk.⁹⁵ I filmteoretiska termer talar Moore här om en vilja hos Anger m.fl. att, inom ramen för sin

⁹¹ Barry Walter Moore, *Aesthetic Aspects of Recent Experimental Film*, diss. (Michigan: University of Michigan, 1977) s. 25.

⁹² Scott MacDonald. *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (Berkeley: University of California Press, 2006) s. 16.

⁹³ Barry Walter Moore 1977, s. 25.

⁹⁴ Moore 1977, s. 15, 25.

⁹⁵ Moore 1977, s. 15.

filmkonst, väcka ”[...] the unconscious states of mind that structured experience.”⁹⁶ Det hör även till sammanhanget att man, hos exempelvis Anger, ser uttryck för ett försök att ta sig bortom (filmiska) traditioner genom upprättandet av en ikonoklastisk samt innovativ attityd till den filmskapande och dess kreativa process.⁹⁷ En ikonoklastisk akt blir i sammanhanget alltså något som upplevs inneha performativ potential, i det att den förväntas leda till transformation, metamorfos eller förändring genom en förintande/destruktiv form. Denna ikonoklasm får i (denna specifika) filmiska kontext ofta formen av ett paradigmskifte där man intresserar sig för ett flöde av bilder vilka presenteras inom ramen för ett kontinuerligt presens (nu), detta i stark kontrast till det lineära narrativet hos den ”traditionella” filmen.⁹⁸ Genom att försätta åskådare i ett kontinuerligt flöde av bilder, tvingas de att ständigt reflektera över vad som *de facto* representeras. Åskådaren tvingas således här att performativt bli en del av den kontinuerligt drivna progressionen, eller flödet, av bilder för att aktivt kunna skapa mening av denna upplevelse. Metamorfosen uppstår således här i en performativt präglad destabilisering av relation mellan åskådare och filmverk (i förlängningen därmed även filmskaparen i fråga). Denna performativt laddade destabilisering av relationen tar formen av något som närmast kan beskrivas som en konfrontation mellan åskådare och filmverk/filmskapare,⁹⁹ vilken tvingar fram en specifik agens vilken aktivt ifrågasätter traditionella tankar kring relationen åskådare – filmverk och upplevelsen/händelsen/mötet får därmed en transformerande effekt på individnivå. Detta liknar på många sätt den liturgiska effekt som Anton LaVey ger uttryck för inom ramen för ”psychodrama” och ikonoklastiskt präglad ”chockerapi”. Utifrån Christopher Partridge och dennes tankar kring ”occulture”, blir denna sammankopplande aspekt hos LaVey och den typ av experimentell film som Anger företräder, logisk. Partridge försöker belysa en process, där populärkulturen nästintill sakraliseras under 1960-1970talens ”occult revival”. En process där sakralisering bör förstås som separat från en kyrklig, företrädesvis kristen förståelse av ordet. Partridge menar, kortfattat, att man bör se på ökad sekularisering som ett specifikt stadie vilket naturligt kommer följas av ett nästföljande stadie där nya former av religion vars signifikans i (främst det västerländska) samhället drastiskt kommer att förhöjas.¹⁰⁰ Denna tendens, eller utveckling, framträder med full kraft under 1960- och 1970-talen. Vidare menar Partridge att den sekulariserade, eller ”deteriorating”, kristna

⁹⁶ Moore 1977, s. 15.

⁹⁷ Moore 1977, s. 16

⁹⁸ Moore 1977, s. 17.

⁹⁹ Moore 1977, s. 19.

¹⁰⁰ Partridge 2004, s. 40.

kulturen alltmer kom att bli ersatt av en ”cultic milieu” under 1960-1970 talen. Denna ”milieu”, präglad av en mer kultliknande form av religiositet, kan till sin natur varken beskrivas som sekteristisk, (traditionellt) konfessionell eller ecklesiastisk (kyrklig).¹⁰¹ Partridge skriver uttryckligen att: ”In a sense, we are witnessing a return to a form of magical culture – what I will call ’occulture’.”¹⁰²

Partridge motsäger genom sina resonemang till viss del många av de effekter vilka ofta tillskrivs sekulariseringsprocessen i en sekulariseringsteoretisk världssyn och väljer att istället tala om en transformativ effekt på religion i allmänhet under denna tidsperiod. Vad många valt att se som exempel på ”religionens död” (i formen av ökad sekularisering), är för Partridge snarare tecken på hur, exempelvis, den kristna kyrkan genom sin ökade institutionalisering i ett världsligt/profant samhälle kommit att bli allt mer svårdefinierad i sin relation till det världsliga.¹⁰³ Genom detta misslyckas de allt mer med att faktiskt möta sina anhängares moraliska, etiska samt andliga behov och begär. Detta leder enligt Partridge till en ökad frekvens av individer vilka bryter sig loss från denna ”traditionella” religiösa koppling för att upprätta nyskapande, innovativa religiösa former. I denna diskussion hos Partridge lyfter han fram denna transformativa aspekt hos den västerländska spiritualiteten och betonar ”återvändandet” till en magicentrerad, kultisk religiös kultur i väst. Detta kan med behållning liknas vid den ”occult revival” vilken inträffar under främst 1960- och 1970-talen i västvärlden. Partridge belyser i sin text hur begreppet ”sekularisering” varken kan, eller bör, förstås utan dess relationella paralleleffekt ”re-enchantment”.¹⁰⁴ Som exempel på detta väljer Partridge att som hastigast ge en kort redogörelse för hur moderna magikers praktiker samt trossystem kan förstås som fundamentalt religiösa. Genom hänvisning till relevant forskning menar Partridge att (”moderna”) magiker själva väljer att prata om sina magiska praktiker samt principer inom termen av ”religion”. Detta motiveras av den andligt laddade respons de beskriver sig erhålla genom utförda ritualer.¹⁰⁵ Den performativa aspekten hos ritualen som sådan, dess laddade potential, blir här tydlig. Den skapar en religiös transformativ effekt hos individer (praktiserande magiker i detta fall) och vilket med behållning kan kopplas till den revitaliserade ”magical culture” som Christopher Partridge ovan nämnt.

¹⁰¹ Partridge 2004, s. 40.

¹⁰² Partridge 2004, s. 40.

¹⁰³ ”Churches/large religious institutions become ever more secular, liberal, dilute and indistinct from their ’worldly’ contexts; consequently, they fail to meet the moral and spiritual needs/desires of their followers [...]” Partridge 2004, s. 40.

¹⁰⁴ Partridge 2004, s. 43.

¹⁰⁵ Partridge 2004, s. 42.

Denna aspekt blir då även än mer intressant i relation till vidare resonemang kring "occulture" och det faktum att magi och ritual utgör spirituellt centrala aspekter av såväl Anton LaVey som Kenneth Angers religiösa tankar och resonemang. Där såväl magi som ritual erhåller en central plats hos Anton LaVey, utgör den även grunden för Kenneth Angers filmkonst där betraktaren blir till medskapare av ett gemensamt nu (co-presence). Utifrån Partridges övergripande, ovan redovisade, resonemang kan man se Anton LaVey/Church of Satans liturgi och Kenneth Angers filmverk som särskilt markant synliga exempel på en i allmänhet, bredare rituell kulturalisering av populärkulturen under 1960- och 1970-talen – uttryck för den "cultic milieu" vilken Partridge påstår uppstå i och med de traditionella religiösa institutionernas minskande religiösa auktoritet.

2.1.2. *Kenneth Anger: Magi, ritual och filmen som performativ konst.*

"According to tradition, the Devil has always been a celebrated patron of the arts."¹⁰⁶

- Nikolas Schreck.

För att motivera en positionering av, samt belysa relationen mellan, LaVeys religiösa och liturgiska resonemang och Kenneth Angers filmverk som aktiv del av ett bredare kulturellt och kontextuellt intresse för ritualen och dess implicita potential för självuppfyllelse, självaktualisering eller personlig (transformativ) utveckling (såväl religiös som sociokulturell), under den "occult revival" som inföll i och med 1960- och 1970-talen, behöver vi förstå vilka aspekter som sammanbinder dem utifrån ett performativitetsteoretiskt perspektiv. I likhet med vad som ovan skrivits om Kenneth Anger och dennes roll inom den experimentella filmkonsten har filmkritikern John P. Bradburn kommit att summera Anger, tillsammans med andra filmskapare aktiva inom den experimentella filmkonsten, på följande sätt:

These artists took cinema as ritual, cinema as process to create effect. Much of what Godard said about political cinema can be said for occult cinema. It is not cinema of the occult, but cinema made in an occult way – ritualistic, exploratory, experimental and attempting mystical revelations.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Nikolas Schreck. *The Satanic Screen. An Illustrated Guide To The Devil In Cinema 1896-1999* (London: Creation Books 2001) s. 5.

¹⁰⁷ John P. Bradbury, "A Primer in Occult American Filmmakers", *One+One Filmmakers Journal*, nr. 4 (2010) s. 15-16.

För att kunna argumentera för detta, ovan nämnda, perspektiv på ett konkret och handgripligt sätt - där filmverket/filmskapandet blir synonymt med ritualen - behöver vi således granska bägge ur ett performativt perspektiv och därefter relatera dem till sin tidsmässiga- samt sociokulturella kontext. För att åstadkomma detta behöver man klargöra vad det är - inom ramen för det filmiska verket samt vilka inneboende kvalitétér hos det filmiska yttrycket, såsom det ser ut inom den experimentella konstfilmen i sig - som gör att den kan beskrivas som rituell till formen.

I brist på såväl utrymme som tid avgränsas denna uppsats till ett specifikt urval av Kenneth Angers filmoeuvre där fokus läggs på de filmer som, med Nikolas Schrecks ord, kan beskrivas som ”directly magical [...]”.¹⁰⁸ Anger bör främst förstås utifrån två essentiella parametrar/inslag, eller sociokulturella positioneringar. Den ena berör Anger som en betydande, kreativ del av en ny våg av experimentell film, vilken uppkommer i Amerika under efterkrigstiden. Dess rötter går att finna i 1920-talets franska Dada och Surrealiströrelser.¹⁰⁹ Influerade av de experimentella försök till poetisering av filmkonsten hos konstnärer och filmiska innovatörer som Jean Cocteau¹¹⁰ och Man Ray, kom en amerikansk grupp (Deren, Anger och Broughton), med sin början i 1940-talet, att skapa en ny form av experimentell film, vilken (som ovan nämnts) kan tillskrivas autobiografiska inslag där psykodramatiska och ritualistiska inslag tog stor plats.¹¹¹ Den andra parametern, eller essentiella inslag, i Angers karaktär såsom han behandlas inom ramen för denna uppsats, berör Kenneth Anger som beläst och kunnig esoteriker och ockultist,¹¹² samt som medlem av Church of Satan och därtill en aktivt influerande gestalt i Anton LaVeys nära sociala krets.¹¹³ Denna uppsats kommer att fokusera främst på de filmverk producerade av Anger, vilka direkt eller indirekt, kan sägas beröra/skildra ämnen som magi och ritual. kommer framöver behandlas individuellt samt som en, upplevd, kollektiv enhetlighet (sammanbunden av de magiska samt rituella aspekterna). De filmer som oftast beskrivs beröra ritual och magi på ett direkt sätt är som följer: *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), *Invocation of my Demon Brother* (1969) och *Lucifer*

¹⁰⁸ Schreck 2001 s. 81.

¹⁰⁹ Alice L. Hutchinson. *Kenneth Anger: A Demonic Visionary* (London: Black Dog Publishing Limited, 2004) s. 13; Moore 1977, s. 7.

¹¹⁰ “[...] Jean Cocteau – in some ways Anger’s cinematic mentor [...]”

Mikita Brotzman. ”Introduction: Force and Fire” i *Moonchild: the Films of Kenneth Anger* red. Jack Hunter (London: Creation Books, 2002) s. 7.

¹¹¹ Moore 1977, s. 14-15.

¹¹² Massimo Introvigne

¹¹³ Massimo Introvigne, *Modernity*

Rising (1971-80). Jag kommer dock försöka belysa ritualen och magins centrala roll i den filmskapande processen hos Anger överlag, därför kommer visst fokus även läggas på filmverk vilka sällan talas om som ritualmagiska på samma direkta sätt som de ovan nämnda filmerna. Det är i sammanhanget relevant att redan här betona och hävda Kenneth Angers filmskapande som tydligt exempel på förekomsten av ett aktivt levande ockult/sataniskt intresse, vilket kan ses som symtomatiskt för, samt del av, ett övergripande och mer allmänt utbredd andligt intresse inom det tids- och kulturmässiga sammanhang vi här rör oss med. Alice L. Hutchinson lyckas redan i sin inledning till boken *Kenneth Anger: A Demonic Visionary* lyfta fram Angers filosofiska, samt konstnärligt attitydmässiga, nära relation till sekelskiftets (litterära) dekadenter och symbolister.¹¹⁴ Hon härleder här framförallt en närhet till Charles Baudelaire, i formen av att närmast ses som en andlig föregångare och förebild till dessa litterära ”subkulturer”.¹¹⁵ Genom ett resonemang, främst hämtat från Carel Rowes *The Baudelarian Cinema: A Trend within American Avantgarde*, vill Hutchinson visa hur Baudelairens samtida skildring av det dekadenta, parisiskt franska samhället vid sekelskiftet kan påstås erhålla resonans i 1960-talets ”counterculture”. Hutchinson menar att bägge tidsperioder präglas av tung censurering, förbjudande av (påstådda) perversiteter och citerar, i likhet med Rowe, Baudelaire-kännaren John Middleton Murry då han beskriver Baudelairens Frankrike som:¹¹⁶

[...] (an) age of rampant industrialism and violent and abortive revolution; of the hideous and uncontrolled eruption of the great cities; of all the squalor of a victorious and hypocritical materialism.¹¹⁷

Vad som här främst åsyftas är känslan av besvikelse, obehag och förvirring inför det (ökat urbaniserade) industrialiserade samhället. En känsla som såväl Hutchinson som Rowe menar präglar såväl sekelskiftets Frankrike som västvärlden under 1960- och 1970-talen. I korrelation med Rowe går Hutchinson vidare med analogin mellan sekelskiftets dekadenta urbana tillvaro och 1960- och 1970-talens västerländska samhälle och ser

¹¹⁴ Detta är ett släktskap vilket även belyses i: Carel Rowe. ”Myth and Symbolism: Blue Velvet”, *Moonchild: the Films of Kenneth Anger*, red. Jack Hunter (London: Creation Books, 2002) s. 11f. För vidare, mer ingående förståelse för relationen mellan satanism och dekadenterna, se: Per Faxneld. *Satanic Feminism. Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture* (New York: Oxford University Press, 2017).

¹¹⁵ Hutchinson 2004, s. 14.

¹¹⁶ Hutchinson 2004, s. 14.

¹¹⁷ Citat tillskrivet John Middleton Murray, se Carel Rowe. *The Baudelarian Cinema: A Trend within American Avant-Garde* (Ann-Arbor: UMI Research Press, 1982) s. 13.

dekadenterna, symbolisterna och efterkrigstidens counterculture-rörelse/motståndsrörelse som ett uttryck för samma "[...] dissatisfaction with civilization".¹¹⁸ Baudelaire och Anger liknas av Hutchinson vid varandra då de båda sägs betona en syn på skönhet som sprungen ur det "förskräckliga" eller "ondskefulla". Anger citeras då han proklamerar: "My films consist of a series of idealisms reflected in the idea of beauty. Now beauty can be a terrible thing, beauty can be twisted and abused."¹¹⁹ Vidare kan Baudelairens val av titel på sin enda publicerade diktsamling *Les Fleurs du mal/ Det Ondas Blommor* (1857) påstås proklamera en vilja att skapa skönhet från det onda – eller ondskan själv. Hutchinson lyfter även fram Rowes tes att Angers filmer kan påstås manifesteras en litterär tradition (den symbolistiska eller dekadenta traditionen) och kopplar därefter dandykulturen till sextio- och sjuttitalens subkulturer (som mc-gäng, mods och punkare) tillbaka till Charles Baudelairens (ö)kända påstående; att Satan utgör den ultimata dandyn, stolthetens/högmodets/arrogansens främsta arketyper.¹²⁰ Liknelsen mellan Satan och den moderne dandyn hos Baudelaire, samt Angers påstående att efterkrigstidens subkulturer kan ses som postindustriella dandys i sina försök att motsätta sig materialismens korrumpierande aspekter,¹²¹ motiveras av tanken hos Baudelaire att:

[...] all (dandies) share the same characteristic of opposition and revolt; all are representatives what is best in human pride, of that need, which is too rare in the modern generation to combat and destroy triviality.¹²²

Det är här på sin plats att påminna om den vagt existerande sataniska "milieu" som enligt Dyrrendal, Lewis och Petersen påstås präglat sekelskiftet och det tidiga 1900-talet, för att därefter understryka dess nära relation till den "occult revival" samt den nya "occulture" som enligt Partridge anses utbryta under 1960- och 1970-talen.¹²³ Utifrån vad som ovan redovisats, tycks Hutchinson och Rowe argumentera för en positionering av Kenneth

¹¹⁸ Rowe 1982, s. 35.

¹¹⁹ Citat tillskrivet Kenneth Anger, se Hutchinson 2004, s. 14.

¹²⁰ Hutchinson 2004, s. 14.

¹²¹ Hutchinson 2004, s. 14.

¹²² Citat av Charles Baudelaire, se Rowe 1982, s. 16.

¹²³ Det är även intressant, om än perifert och relativt godtyckligt, att i sammanhang med dessa två perioder även lyfta fram de mysteriekulturer som fick en slags "revival" under den hellenistiska perioden. Religionshistorikern Luther H. Martins beskriver en utbredd känsla av existentiell planlöshet hos människor under den hellenistiska perioden, vilket han kopplar till det nyvaknade och stora intresset för mysteriekulturer och liknande religiösa företeelser under denna tidsperiod. Detta kan till viss del, om än långsökt, liknas vid den alienation och känsla av "dissatisfaction" som påstås präglade sekelskiftets urbana tillvaro och 1960- och 1970-talens postindustriella samhälle.

Se Luther H. Martin. *Hellenistic Religions: An Introduction* (New York: Oxford University Press, 1987) s. 58.

Anger och dennes filmskapande som ett (möjligen extraordinärt tydligt) uttryck för en bredare strömning inom sin samtid. En positionering som, inom pågående resonemang, motiveras och förstärks av möjligheten att koppla detta uttryck till en tidigare historisk period och dess konstnärer. Vid denna tidpunkt framstår det som essentiellt att anmärka på det faktum att den sprituella/andliga/ockulta aspekten, i formen av magi och ritual, av Angers filmskapande inte kommit att nämnas än. Hittills har resonemanget främst rört sig kring de allmänt ”filosofiska” ideal utifrån vilka Anger kommit att verka. Dessa är dock talande i sig själva, för denna uppsats syfte i stort och bör därmed ses som i praktiken oskiljaktiga från Angers relation till en satanisk eller ockult idé- samt religionshistoria. Det är i sammanhanget givande att lyfta fram ett, från den experimentella filmen, vitt skilt exempel på liknande uttryck. Inom den kommersiella musikscenen vid denna tidsperiod (1960-tal) släpper Rolling Stones en singel med titeln (*I can't get no*) *Satisfaction* (1965) och lyckas att, med såväl text som musik, ge uttryck för en utbredd känsla hos 1960-talets ungdomsgeneration. De skulle senare bli de första att skriva en låt direkt tillägnad Satan: *Sympathy for the Devil* (1968).¹²⁴ Denna relation kommer stärkas än mer framöver, då Mick Jagers relation till Kenneth Anger vidare kommer redovisas.

Kenneth Angers många uttalanden kring filmskapande och ritualmagi framstår som intressanta att beakta utifrån Harveys metodologiska tankegångar kring *religiös* visuell kultur och performativitetsteori i stort. Den immateriella aspekten av *religiös* visuell kultur har tidigare i uppsatsen lyfts fram som av särskilt intresse för denna undersökning och detta aktualiserar i hög grad i relation till Kenneth Anger. Alice L. Hutchinson refererar till Anger själv, då han sagt att: ”[...] he would prefer to project images directly into his viewers minds [...]”¹²⁵ Angers önskan framstår här, för mig, som en önskan att direkt hantera den typ av immateriella (visuella) upplevelser vilka Harvey *de facto* talar om som relevanta, trots sin motsatta natur till den materiella (religiösa) visuella kulturen. Han verkar här ge uttryck för något som kan relateras till den magiska och rituella karaktär hans filmverk präglas av. Den performativa teorins syn på den performativa händelsen eller mötet, i formen av exempelvis konstverk eller ritual, har som centralt fokus den transformativa potential som detta möte/händelse skapar inom sin egen kontinuitet. Jag anser att man i Angers uttalande ovan kan se en implicit uttryckt vilja att få direkt tillgång

¹²⁴ Faxneld 2006, s.

¹²⁵ Citat tillskrivet Kenneth Anger, i Hutchinson 2004, s. 17; Anna Powell. ”The Occult. A Torch For Lucifer”. *Moonchild: The Films of Kenneth Anger* (London: Creation Books, 2002) s. 60.

till denna transformativa potential i formen av att faktiskt skapa en immateriellt präglad visuell upplevelse hos individer – vilken, utifrån denna förståelse, bör ses som religiös/andlig i likhet med de religiösa visioner, drömmar och liknande som rubriceras som immateriell *religiös* visuell kultur av Harvey. Hutchinson snuddar omedvetet vid denna slutsats då hon skriver att magi, för Anger, indirekt är: "[...] the renunciation of drama."¹²⁶ Man bör även se Angers uttalande som implicit talande för en upplevelse av filmverket som i slutändan främst en re-presentation eller ett (åter)skapande, i filmisk form, av en genomförd ritual. En önskan att projicera dessa bilder rakt in i åskådares hjärnor kan förstås som en performativt präglad önskan att totalt bryta den binära relationen mellan konstverk och åskådare. Detta möjliggörs dock i en faktisk, rumsligt utförd ritual. Endast i en ritual där man är fysiskt, spatialt närvarande kan man totalt uppgå i den magiska akt vilken blir till en performativ allomfattande upplevelse där transformativa potentialer kan uppfyllas till fullo. Detta kan delvis förstås som detsamma som att få bilder projicerade rakt in i ens medvetande. Utifrån detta uttalade framstår Anger som en, i allra högsta grad, magiskt samt rituellt inriktad filmskapare. Detta påstående finner stöd i mycket akademisk text som skrivits om Kenneth Anger. Vad jag här föreslår är en komplettering till detta påstående, där fokus ligger på den transformativa aspekten som uttryck för dessa två "karaktärsdrag" hos Anger, vilket i sin tur kan kopplas till övergripande samhälls- och sociokulturell kontext samt dess utveckling av ökat förekommande "occulture". Jag vill därtill mena att mycket av den forskning som skrivits om Anger ofta kommit att, indirekt, framhålla framförallt en aspekt av Anger som primär. Man ser honom ofta antingen som en filmskapare vilken därtill är andligt/sprituellt eller ockult influerad, eller främst som en ockult magiker/crowleyansk magus vilken verkar sin magi genom filmmediet. Föga uppseendeväckande vill jag dock framhålla en syn på Anger där dessa två aspekter står som likvärdigt essentiella i förståelsen av honom som person. Jag vill mena att filmskapandet, för Anger, är en del av hans praktiserande magi. Den filmskapande processen i sig, blir del av en praktiserande ritualmagi. Därtill har ritualen och filmen en framträdande likhet till formen i det att de bägge återskapar en specifik händelse var gång de visas eller utförs. Där ritualen som sådan inte bara re-presenterar ett, exempelvis, mytologiskt förflutet utan faktiskt återskapar detta förflutna i nuet, gör filmen nästintill detsamma. Var gång en av Angers mer ritualmagiskt inriktade filmer visas, utförs denna (rituella) händelse igen. Film och ritualmagi är, hos Anger, en del av samma ideologiska samt religiösa sfär. Magi,

¹²⁶ Hutchinson 2004, s. 17.

ritual och filmkonsten utgör en enhetlig sammansatt fenomenologiskt präglad verksamhet. Detta tydliggörs främst genom en applicering av det performativa perspektivet. Genom citatet ovan syns dock en inneboende frustration hos Anger, i det att filmmediets performativa begränsningar är tydliga för honom (om än omedvetet) i formen av fysisk, spatial upplevelse. Detta är dock en begränsning han ständigt aktivt kämpar mot. Försöker finna en väg ur, i filmmediet som sådant. Den experimentella filmen utgör, i sig själv, till formen ett forum, en scen eller en form för denna kamp. I enlighet med Hutchinsons citat från Anger ovan, menar Barry Walter Moore att en av den experimentella filmens största tematiska problematik kretsar kring hur man skall kunna transformera representativa visioner till en "[...] purely cinematic form of perception."¹²⁷ Det är samma problematik som Anger refererar till ovan. Denna problematik löses, enligt Moore, delvis genom den experimentella filmens vägran att försöka återskapa perfekta avbilder av verklighet, genom en hängivelse till att försöka skapa en helt egen värld, vilken främst är filmisk. Genom att ta tillvara på filmens transformativa egenskaper, där manipulation av tid och rum möjliggörs genom tekniker som redigering, dubbelexponering och liknande, lyckas experimentella filmskapare försvaga/förminska effekten av den fotografiska bildens inneboende aspekt av mimesis, vilken präglar all form av fotografisk bild, såväl statisk som rörlig.¹²⁸ Det är i mångt och mycket detta Anger aktivt gör i sina filmverk. Utifrån denna tankegång, detta resonemang, framstår Angers filmer som rituella i sig då den faktiska filmen ämnar utgöra själva ritualen som utförs. Att se filmen är att vara del av ritualen.

Moore är intressant i det att han, i rollen som teoretiskt lagd filmvetare, förstår samt lyfter fram den självtransformativa aspekten av denna typ av filmskapande. Moore menar således att: "For to alter representational cinematographic image is for some filmmakers also a *ritual of self-transformation* [min egen kursivering]."¹²⁹ Moore går sedan vidare med att konstatera att denna transformerande ambition, av såväl den mimetiska bilden som jaget själv, gör det experimentella filmskapandet "magiskt":

¹²⁷ Moore 1977, s. 80.

¹²⁸ Moore 1977, s. 89.

¹²⁹ Moore 1977, s. 93.

It is not surprising that some experimental filmmakers equate the power of film with a primitive, almost elemental, form of magic [...] For film is a magical means of transformation.¹³⁰

Den experimentella filmens transformativa ambition, vilken främst rör den filmiska bilden och bekämpandet av dess representationsbundna/mimetiska natur blir således, enligt Moore, hos vissa filmskapare en del av en självtransformativ ambition. Detta är en intressant iakttagelse i relation till Kenneth Anger. Ur detta perspektiv blir det tydligt att Anger sett och sedan realiserat ett existentiellt samband mellan filmens transformativa ambitioner samt potential och ritualen (och magins) transformativa karaktär, eller potential. I enlighet med självuppfyllande ideal, där jagets självaktualisering står i fokus för en andlig upplevelse binds dessa samman på ett mycket givande sätt. I enlighet med Partridges resonemang kring ”occulture” i stort, blir filmverket hos Anger så mycket mer än bara ett uttryck – det utgör själva ritualen som den parallellt ämnar re-representera. Ambitionen att transformera förutsättningarna för filmen i sig blir hos Anger densamma som ambitionen att, genom filmverket som performativ händelse/akt, transformera jaget.¹³¹

Kenneth Angers filmskapande är komplext. Inom ramen för den experimentella filmen har han aktivt tagit ställning för en, närmast djup, respekt för den populärkultur han omgivits av. Som ovan sagts kom Anger att i flera av sina filmer (speciellt de tidigare) att använda sig populär- och subkulturella referenser och inslag. Denna aspekt framstår i relation till sin samtid och termen ”occulture” relevant. Jag skulle vilja hävda att efterkrigstidens populärkultur och dess subkulturer kan ses som, i allra högsta grad, performativt laddade sociokulturella fenomen. Precis som Hutchinson är inne på, då hon diskuterar relationen mellan Baudelairens sataniska romantisering av dandy-personligheten och Angers nästintill fetischering av mc-gäng och liknande subkulturella grupper, framstår denna nära relation som grundad på en ökad performativ ambition hos kulturen i stort. Den performativa akten/händelsen/mötet har, enligt exempelvis Fischer-Lichte, potentialen till transformation eller metamorfos. Detta kan kopplas till den självuppfyllande önskan som visar sig hos såväl Baudelairens dandy som Angers subkulturella mc-gäng. Däri ligger denna performativa potential hos dessa grupper,

¹³⁰ Moore 1977, s. 93.

¹³¹ “[...] for filmmakers [...] the act of transforming film is equivalent also to the transformig of self.” Moore 1977, s. 95.

önskan/ambitionen till självrealisering, självauktualisering och självuppfyllelse/självförverkligande. Detta är även intressant i relation till Angers filmskapande, då självtransformering och självuppfyllelse till viss del kan sägas vara dess fokus. Både ur ett konstnärligt perspektiv och ett religiöst. De är hos Anger oskiljaktiga. Angers intresse för dessa grupper i ett flertal av sina filmer, såsom *Scorpio Rising* (1963), kan ses som ett sätt att förtydliga/förstärka ens egna ambitioner genom den speglade effekten av att beskåda, eller granska, den andre. Hans intresse för dem är samtidigt, parallellt ett intresse inför honom själv. I denna mening kan Moore sägas vara korrekt i sin bedömning av de tidiga experimentella filmskaparnas verk (där Anger ingår) som biografiskt bundna psykodraman. Psykodramat berör alltså möjligtvis den performativt laddade självtransformativa ambitionen hos Anger, och hans egen samtid.¹³² Viktigt är dock det faktum att denna förståelse av psykodramat i relation till Angers filmskapande möjligtvis även kastar nytt ljus över Anton LaVeys användning av ordet i sina liturgiska resonemang och diskussioner. Tanken om den sataniska ritualen (den svarta mässan) som ett psykodrama, där effekten önskas vara en befrielse från kristen indoktrinering, kanske bör förstås som verkningsbar genom den självuppfyllande transformation vilken emanerar ur den performativt laddade potential som återfinns i den rituella akten som sådan.

Denna ambition till självuppfyllelse, vilken anses vila på en transformativ grund som sker (enligt Fischer-Lichte) genom performativa händelser/möten/akter, är därtill inte avgränsad till en liten grupp inom samhället. Det är, som jag ovan försökt visa kortare exempel på, del av en större ”trend” inom det västerländska samhället under 1960- och 1970-talen. Förutom Partridge har även andra religionsvetare, samt historiker, kommit att fundera kring den ”occult revival” som vi idag anser präglade dessa decennier. I sin bok *Religion in the Media Age* presenterar Stewart H. Hoover en kort historiografi över massmedias utveckling, från Gutenbergs boktryckarinnovation till vår digitala samtid. Han fastställer här att media blivit en essentiell samt bidragande del av västvärldens övergripande sociokulturella samhällsmiljö.¹³³ Hoover refererar till Anthony Giddens i sin text, och presenterar dennes teori om hur det senmoderna samhällets strukturer kring

¹³² Detta i kontrast till många filmhistoriska översikter, vilka ofta ser Angers tidiga filmer som ett slags filmbiografiskt utredande, eller hanterande, av homosexuella relationer och Angers egna erfarenheter som öppet homosexuell man i efterkrigstidens västvärld. Detta är på många sätt en ytlig analys, vilket kan motiveras av dess funktion som översiktsverk. För exempel, se: Bordwell och Thomson 2008, s. 496-497.

¹³³ Stewart M. Hoover (red.) *Religion in the media age* (Abingdon: Routledge 2006) s. 28.

sociala relationer och den sociala medvetenheten har förändrats i grunden. Dessa förändringar kopplas här av Hoover till en medial utveckling. Dessa förändringar har förändrat hur vi som individer upplever oss själva och vår relation till samhällskontexten samt andra individer i samhället. Det är, enligt Giddens, detta som i sin tur har lett till ett allt större fokus på den egna personen och dess potential till självuppfyllelse samt självperfektion. Hoover betonar detta och menar att detta blivit vår tids stora sociala projekt – uppfyllandet av ens egens högsta potential. Detta har då givetvis påverkat vår övergripande religiositet. Detta har lett till en ökad trend av privat religiositet där fokus läggs på den egna individens personliga utveckling och andliga progression.¹³⁴ Hoover blir extra intressant i relation till denna uppsats, då han för resonemanget vidare genom att fokusera på vad han kallar ”Baby-Boom” generationen. Denna generation utgör indirekt mitt undersökningsmaterial, då det är denna generation som blev ungdomar under sextioalet och det tidiga sjuttioalet. Hoover menar att detta är den första generationen som erhöll den reflekterande självmedvetenhet som krävdes för att intressera sig för en mer självcentrerad religiositet. Detta är enligt Hoover en följd av samhällsinstitutionella samt kulturella förändringar under denna tidsperiod. Han menar även att de mediala förändringarna slår igenom med denna generation och de är de första som växer upp med television och massinriktad reklam.¹³⁵ Hoover hävdar i sammanhanget att denna generations: ”[...] spiritual sensibilities are in importat ways, then, both *rooted in* and *represented by* mass media.”¹³⁶ Hoovers tankar kan i sammanhanget delvis visa den sociokulturella miljö inom vilken både Anton LaVey och Kenneth Anger verkade i. Den självuppfyllande ambitionen hade, sett utifrån detta perspektiv, blivit ett närmast vedertaget ideal hos den unga generationen under senare hälften av 1960-talet och det tidiga 1970-talet. Något som självfallet kom att påverka människors religiositet. Hoover menar:

[...] in our individual practices of meaning-making, we see ourselves as both at the center of the process, and autonomously responsible for generating that process. [...] The kind of religion that emerges in such a social context is also new and different. As the self is the project, the spirituality of the self becomes an important dimension of that project.¹³⁷

¹³⁴ Hoover 2006, s. 51-52.

¹³⁵ Hoover 2006, s.52-54.

¹³⁶ Hoover 2006, s. 54.

¹³⁷ Hoover 2006, s. 52-54.

Christopher Partridge sammanfattar detta kort i sin introduktion till antologin *The Occult World* där han visar på "[...] the modern turn to the self."¹³⁸ Som en följd av denna "vändning", ser Partridge en utveckling där: "'The occult', broadly defined, haunts the twenty-first century imagination, permeates popular culture and contributes to new spiritual trajectories."¹³⁹ Partridge utreder även detta i sin bok *The Re-Enchantment of The West* där han konstaterar att: "the centre of spiritual gravity is moving away from Judaeo-Christian theology to the eclecticism of occulture."¹⁴⁰

Utifrån ovan redovisade perspektiv blir det tydligt att vi kan förstå, eller åtminstone betrakta, Anton LaVeys teologiska samt liturgiska resonemang och Kenneth Angers andligt engagerade filmskapande som del av en större "trend" i samhället. Även Ruben Van Luijk belyser denna aspekt av deras samtid och vill konkret placera just the Church of Satan i detta vidare sammanhang:

Clearly, the Church of Satan fitted neatly into these trends of anti-Christianity, occult attraction, sexual liberalization, and general rebelliousness.¹⁴¹

Denna "trend" påverkade populärkulturen till stor del och vi kan med viss behållning hävda att Kenneth Anger alltmer kom att bli en del av populärkulturen under denna period.

Kenneth Angers intresse för det populärkulturella ikonskapandet är en tydlig aspekt av hans kreativa personlighet samt verksamhet. 1959 ger Anger ut boken *Hollywood Babylon*, i fransk upplaga. Den engelska översättningen kommer 1975. Boken kan ses som en historiografi över Hollywoods mer skandalösa sida. Den upplevs som kontroversiell, och blir fort kultförklarad.¹⁴² Under sextio- och sjuttitalen rör sig Anger alltmer i sociala kretsar där populärkulturella personligheter eller ikoner befinner sig. I sin film *Invocation of my Demon Brother*, vilken enligt Moore mest tydligt artikulerar Angers ritualiserade transformation av/genom den filmiska formen, väljer han att växla mellan scener där Anger själv uppträder i rollen som "the Magus", till scener fokuserade på Mick Jagger

¹³⁸ Christopher Partridge (red.) *The Occult World* (New York: Routledge, 2015) s. 1.

¹³⁹ Partridge 2015, s. 1.

¹⁴⁰ Partridge 2004, s. 129.

¹⁴¹ Van Luijk, 2016, s. 298.

¹⁴² Scott MacDonald. *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (Berkeley: University of California Press, 2006) s. 16.

under uppträdanden med Rolling Stones.¹⁴³ Moore tolkar detta som ett suggestivt sätt att antyda en förflyttning av ritualmagisk makt, eller kraft, från den ockulta/sataniskt inspirerade Magus (magikern) till den moderna rockstjärnan. Detta kan även, enligt min mening, förstås som en förflyttning av denna ockulta eller sataniskt inspirerade kraft till den populärkulturella sfären. Anger visar tydligt på den populärkulturella potentialen till performativt präglad transformation/metamorfos. I enlighet med Partridge verkar Kenneth Anger här *se* samt *lyfta fram* den rituellt formade performativa potential som finns inbäddad i delar av populärkulturen under sextio- och sjuttitalen. Detta är en period där musiken och det musikaliska framträdandet, i formen av främst rockkonserter, tillskrivs en sociokulturell samt ”psykospirituell” potential för förändring/transformation som historiskt sett inte förekommit tidigare. Detta kan i sammanhanget kopplas till den performativa potentialen till transformation som finns inbäddad i (lyckade) genomförda performativa händelser/möten/akter. Därtill är det viktigt att påpeka det inte är att missta sig på att Anger verkar i ett populärkulturellt medium. Filmmediet som sådant bör bedömas som delvis populärkulturellt till sin natur. Det finns annars en tendens i samhället att se exempelvis ”experimentell film” som utanförstående den populärkulturella sfären.

Alice L. Hutchinson refererar till astrologi och menar att året 1962 upplevs vara av särskilt vikt för ”ockultister såsom Anger”. Detta beror på att ”the Piscean Age” (Fiskarnas tidsålder) avslutas detta år och ”the Aquarian Age” påbörjas, något som enligt Hutchinson innebär ett skifte från en period dominerat av kristen tro, etik och moral till en ny period präglad av hednisk tro, etik och moral (”pagan”).¹⁴⁴ Hutchinsons resonemang utifrån denna slutsats är intressant, men känns i mångt och mycket relativt godtyckligt baserad då astrologi som sådan utgör en heterogen sociokulturell miljö där ett flertal olika komplexa analyser och slutsatser går att finna. Den tolkning hon faktiskt hänvisar till är en av många olika existerande uppfattningar kring de olika astrologiska periodernas början och slut. Vad hon dock säger är att Anger, i formen av (det lite väl breda) begreppet ”ockultist”, påverkas av denna astrologiska uppfattning i sin övergripande världssyn. Hutchinson menar att för Anger, och andra ockult intresserade individer under denna tidsperiod, utgörs sexio- och sjuttitalet en period där:

¹⁴³ Moore 1977, s. 94-95.

¹⁴⁴ Hutchinson 2004, s. 128.

Teen culture [pop songs, drug use, motorcycle cultists and adoption of cult icons and symbols] became manifestations of fermenting demonic forces.¹⁴⁵

Detta uttalande är, trots att hon bygger det på en tvivelaktigt ensidig syn på astrologi, av relevans då det *de facto* framhåller Kenneth Anger som en filmskapare samt personlighet, vars populärkulturella intresse samt intresse för populärkulturella ikonkulten kan förstås som baserad på en högst (ny)religiös/ockult förståelse av dessa sociokulturella fenomen. Detta får Kenneth Anger att än mer te sig vara en högst medveten filmskapare, vars (ny)religiösa/ockulta intressen utgör en integral del av honom i helhet som person. Hans konstnärliga fokusering på populärkulturellt influerade subkulturella individer samt filmen som populärkulturellt medium i sig, kan genom Hutchinsons argumentation ses som baserat på den manifestation av fermenterande demonisering dessa populärkulturella uttryck faktiskt förverkligar. Även utifrån denna förståelse blir den performativa potentialen hos dessa ”manifestationer” en central aspekt. Genom att uppträda/spela upp dessa manifestationer av fermenterande demonisering möjliggörs en manifestering av dessa genom den performativa laddningen som präglar dessa manifestationer i formen av händelser/möten/akter. Att hänge sig till populärkulturella praktiker såsom rock konserter, inta droger eller ingå i en närmast dyrkande vurm för en popkulturell ikon (t.ex. Mick Jagger) blir här performativt laddade händelser eller handlingar/akter vilka har möjlighet att skapa en transformativ effekt hos individer, något som jag förstår utgör grunden för den manifestation av fermenterande demoni såsom Hutchinson förklarar det. Detta liknar på många sätt den syn på ritual och magi som Anger i övrigt ger uttryck för i intervjuer och filmverk i sig. Det kan även kopplas till delar av Anton LaVeys skriftliga uttalanden. Det faktum att Kenneth Anger, under sextioalet kom att upprätta en relation till Anton Szandor LaVey blir här intressant i sammanhang med Hutchinsons argumentation ovan. Särskilt i relation till LaVeys dragning till kändisskap och att lyckas vara, en massmedialt sett, (ö)känd personlighet.

Det är motiverat att här kortfattat samt övergripande redovisa Kenneth Anger och Anton LaVeys relation till varandra, genom att göra detta kan vi även belysa deras gemensamma ”arv” från Aleister Crowley. Någon gång mellan åren 1957 och 1960, innan the Church of Satans officiellt bildades, började LaVey hålla regelbundna

¹⁴⁵ Hutchinson 2004, s. 128.

föreläsningar; ”Friday night classes in various occult subjects”.¹⁴⁶ Dessa föreläsningar kom att alltmer frekventeras av en samling stamgäster och mellan åren 1960-1965 utgjordes denna samling av diverse semi-kända personligheter varav den mest kända onekligen kan påstås ha varit Kenneth Anger.¹⁴⁷ Anger hade bland annat släppt sitt första uttalat Crowley-inspirerade filmverk *Inauguration of the Pleasure Dome* redan 1954. Dessförinnan hade tidigare korta experimentella filmverk prisats vid europeiska filmfestivaler, däribland den illustra Cannes-festivalen i Frankrike.¹⁴⁸ Den samling av stamgäster som besökte dessa regelbundna föreläsningar och diskussioner kom att kalla sig ”The Magic Circle”. Denna löst sammansatta/organiserade grupp kom senare att leda till bildandet av the Church of Satan.¹⁴⁹ Massimo Introvignes redogörelse för denna utveckling är intressant då den framstår som något av en vag anomali i jämförelse med andra akademiska redogörelser för denna utveckling. Introvigne betonar i sin text Angers aktiva medverkan i skapandet av bägge ”organisationer”. Det officiella upprättandet av the Church of Satan presenteras hos Introvigne som resultatet av ett tydligt samarbete mellan Anger och LaVey. De flesta akademiska texter framhåller dock främst LaVey som grundare. Hos Introvigne erhåller Kenneth Anger en avgörande roll i Anton LaVeys liv. Genom att återropa uttalanden gjorda i formen av, framförallt Blanche Bartons biografi över (och även genom) Anton LaVey,¹⁵⁰ framhåller Introvigne Anger som avgörande i utvecklandet av LaVeys passion för magi: ”[...] when he [LaVey] started consecrating himself to magic as his primary activity, the influence of Crowley became crucial. He learned about Crowley by [...]: Kenneth Anger.”¹⁵¹ Introvigne går sedan vidare genom att konstatera: ”[...] it was through Anger that LaVey could encounter genuine teachings originating with Crowley [...]”¹⁵² Introvigne proklamerar även att LaVey definitivt inte kunde beskrivas som en ”expert inom esoterism”, något som han menar kunde tillskrivas Kenneth Anger, med rätta.¹⁵³ Dessa slutsatser rörande LaVeys och Angers relation baseras av Introvigne framförallt på de få texter som skrivits där såväl spatial som relationsmässig närhet till Anton LaVey, samt the Church of Satan som organisation, utgjort författarnas auktoritetsanspråk. Det rör sig alltså om texter skrivna av individer

¹⁴⁶ Dyrrendal, Lewis och Petersen 2015, s. 52; Aquino 2016, s. 24.

¹⁴⁷ Introvigne 2016, s. 304-305; Aquino 2016, s. 25.

¹⁴⁸ Introvigne 2016, s. 305.

¹⁴⁹ Dyrrendal, Lewis och Petersen 2015, s. 52; Introvigne 2016, s. 305.

¹⁵⁰ Blanche Barton. *The Secret Life of a Satanist: The Authorized Biography of Anton LaVey* (1990) s. 61.

¹⁵¹ Introvigne 2016, s. 304.

¹⁵² Introvigne 2016, s. 306.

¹⁵³ Introvigne 2016, s. 307. Det är för övrigt oklart vad han bygger denna uppfattning på.

vilka alla på något sätt varit aktiva i Anton LaVeys närhet, inom organisationen som sådan. Introvigne refererar bland annat till Michael A. Aquinos *The Church of Satan* (1983/2016), Blanche Bartons *The Secret Life of a Satanist: The Authorized Biography of Anton LaVey* (1990) samt Burton H. Wolfes *The Devils Avenger* (1974). Det är framförallt ett citat från Wolfes text som används som främsta motivering till uppfattningen om Angers närmast instruktiva roll i magi gentemot Anton LaVey.¹⁵⁴ Att använda denna typ av källor på detta sätt är på många sätt givande men även problematisk. Källorna i sig kan ses som närmast ”emiska” skildringar av the Church of Satan som religiöst samfund/organisation, men står alla i viss antagonistisk positionering gentemot varandra. Den ”emiska” förståelsen av den egna historien¹⁵⁵ är inte densamma hos de tre olika författarna. Att utifrån denna situation göra vidare tolkningar vilka får en relativt avgörande roll för hur vi *de facto* förstår såväl Anton LaVey som Kenneth Anger, är något som kan upplevas som problematiskt. I detta sammanhang blir dock denna diskussion givande, om än inte löst. Det är därtill relevant att jämföra med Ruben Van Luijk, som i sitt monumentala verk, *Children of Lucifer: The Origins of Modern Religious Satanism*, enbart nämner Anger i en fotnot där han i förbigående refereras till som en av flera medlemmar inom LaVeys ”Magic Circle” vilka erhöll ett stort intresse för Aleister Crowley och hans läror.¹⁵⁶ Det förefaller relevant att här kortfattat tillägga att ett flertal aktiva individer inom (så kallad) ockultistisk/esoterisk diskurs idag, främst icke-akademisk, framhåller LaVey som en högst autonom och kreativ tänkare. Carl Abrahamsson har bland annat publicerat en av sina föreläsningar, kallad ”Anton LaVey, Magical Innovator” och där pekat på särskilt LaVeys senare texter *The Devil’s Notebook* och *Satan Speaks* som: ”[...] a great source of some groundbreaking magical concepts [...]”¹⁵⁷

Oavsett hur deras relation såg ut, ur ett (närmast) hierarkiskt perspektiv, ter det sig tydligt att LaVey och Anger främst binds samman av ett gemensamt intresse för, samt kunskap om, den engelske ockultisten Aleister Crowley (1875-1947). Detta intresse verkar för bägge individer härstamma ur ett starkt, närmast passionerat, intresse för magi. Van Luijk betonar LaVeys satanism som anmärkningsvärt lik den tidiga moderna ”satanismen” - vilken även Dyrrendal, Lewis och Petersen hänvisar till i sina referenser till den vaga

¹⁵⁴ Introvigne 2016, s. 306.

¹⁵⁵ Rupke, Jörg. ”History” i *The Routledge Handbook of Research Methods in the Study of Religion*. red. Stausberg, Michael & Engler, Steven (New York: Routledge 2011) s. 286.

¹⁵⁶ Van Luijk 2016, s. 534 (not 106).

¹⁵⁷ Carl Abrahamsson. ”Anton LaVey, Magical Innovator” i *The Fenris Wolf, Issue no. 7*, red. Carl Abrahamsson (Stockholm: Edda Publishing, 2014) s. 191.

sataniska ”milieu” vid sekelskiftet och det tidiga nittonhundratalet. Denna likhet ligger enligt van Luijk i att LaVeys satanism: ”[...] presented itself primarily as a form of magic [...]”¹⁵⁸ LaVey skiljer här mellan två olika typer av magiska/ritualmagiska praktiker: ”lesser” och ”greater magic”¹⁵⁹ - termer som, enligt van Luijk, hämtades från Crowley.¹⁶⁰ Enligt Anton LaVeys förklaring, är så kallad ”lesser magic” av icke-rituell, manipulativ art. Den centreras kring att genom list och diverse metoder skapa en förändring enligt egen vilja. Detta menar LaVey är likvärdigt med vad som tidigare benämns som ”glamour” eller praktiserande av ”the evil eye”.¹⁶¹ ”Greater magic”, eller ”ritual magic”, utgörs av utförandet av en formel ritualceremoni, där målet främst består av att konvertera emotionellt framkallad energi till en dynamisk kraft. LaVey väljer att beskriva denna övergripande akt som: ”[...] purely an emotional, rather than intellectual, act.”¹⁶² Anton LaVey framhåller således här den ritualmagiska ceremonin som av stor magisk kraft. Ur ett performativt perspektiv framstår denna detalj som av viss vikt. Därtill ser vi alltså ett tydligt arv från Crowley. Van Luijk framhåller denna koppling till Crowley än mer genom att referera till den themeliska¹⁶³ magin då han, i relation till LaVeys satanism, konstaterar att:

Some of its ritual forms and paraphernalia also resembled those of premodern magic, arriving with LaVey through the intermediating agencies of Levian/Themelian magic [...]”¹⁶⁴

”Themelian magic” är här av stor relevans i kopplingen mellan LaVeys satanism och Crowleys esoteriska läror. Dyrrendal, Lewis och Petersen betonar i sin text *The Invention of Satanism* Crowleys försök att förena vetenskaplig metod med religiösa målsättningar.¹⁶⁵ Ur detta kom en (nästintill) ”sekulariserad” magi att tas i bruk/formuleras av Crowley:

¹⁵⁸ van Luijk 2016, s. 397.

¹⁵⁹ LaVey 1972, s. 82.

¹⁶⁰ van Luijk 2016, s. 340.

¹⁶¹ LaVey 1972, s. 82.

¹⁶² LaVey 1969, s. 82.

¹⁶³ Faxneld 2006, s. 153. Ordet ”themela” är grekiskans ord för vilja och används av Crowley i formen av ”themelic”, då som en esoterisk term vilken inbegriper hans viljefilosofi som central aspekt. Ordet är därtill en referens i sig till romanen *Gargantua* (1534), skriven av Francois Rabelais, benämning häri för ett specifikt munkkloster. ”Themelic magic” syftar således hos van Luijk på Crowleys magipraxis utifrån denna viljefilosofi som central aspekt/axel.

¹⁶⁴ Van Luijk 2016, s. 397.

¹⁶⁵ Dyrrendal, Lewis och Petersen 2015, s. 40.

Hence, much of magic became psychological, its effect working on and through the psyche and personality of the magician. This 'secularized' reading of magic became immensely influential [...]¹⁶⁶

Detta kan med behållning kopplas till de resonemang LaVey fört i relation till magi. Det kan även förstås utifrån det performativitetsteoretiska perspektivet.

Kenneth Angers ungdomsintresse för magi koncentrerade sig främst på klassiska hermetiska verk av exempelvis den franske magikern Eliphas Lévi (1810-1875),¹⁶⁷ men han kom under tidiga femtiotalet i kontakt med en biografi över Aleister Crowley. Detta etablerade det stora intresse han senare kom att få för denne karismatiske magiker och ockultist.¹⁶⁸ I enlighet med Angers generella kreativitet och egensinnighet som konstnär, lyfte han fram en, vid det laget, något negligerad aspekt av Crowleys texter – Crowleys unika tolkning av Lucifer som gestalt. Enligt Nikolas Schreck bör vi se Angers visionära syn på Djävulen/Satan som helt fristående från den kristna förståelsen av densamma. Schreck menar att Lucifer, hos Anger - genom Crowley - blir till en ljusets och frihetens främsta princip. Denna vision ter sig, för mig, i förlängningen, vila på en grund formad av bland annat Lévi. Schreck menar därtill att man bör förstå Angers "mystical vision", såsom den skildras i hans filmverk, som Luciferiansk snarare än traditionellt satanisk.¹⁶⁹ Anger kom att relatera denna Luciferianska vision direkt till den filmiska konsten och såg däri ett sätt att utverka en "luceferiansk magi". Dessa tankegångar blir tydliga ibland annat Angers fascination vid den *magicka lanternan* som utgjorde grunden för filmprojektionens utveckling. Detta kontrollerande och frammanande av ljus kan troligtvis kopplas till just tanken om det luceferianska ljuset, ljuset som en oskiljaktig aspekt av Lucifer. Tanken om den luceferianska visionen, Lucifer som ljusets (och frihetens) främsta princip samt

¹⁶⁶ Dyrrendal, Lewis och Petersen 2015, s. 40.

¹⁶⁷ Eliphas Lévi fokuserade till stor del på den egna viljan, samt tanken om ett "astralt ljus" vilket kan ses som en slags metafysisk substans vilken binder samman eller medlar mellan anden och materian. Detta "astrala ljus" är, enligt Lévi, känt under namn såsom Den Helige Ande eller Lucifer. Lévi erkände en mörk tradition inom magi, men denna skall inte förstås som synonym med hans användning av namnet Lucifer. Den mörka kraften existerar hos Lévi men innehar inte en central position, såsom Gud har inom Lévis system. Lévis största bidrag till den "moderna" satanismen grundas i att man tillskriver honom som först att beskriva såväl det inverterade pentagramet som synonymt med den mörka traditionen och Djävulen. Han skall även ha nedtecknat den, i moderna sataniska sammanhang, mycket använda bilden av Baphomet. Hos Lévis skall dock denna androgynyt präglade symbol främst stå för en medling mellan centrala polariteter: ande – materia, mänsklig – djurisk natur. Teckningen, som föreställer Baphomet, vilken han även väljer att kalla Geten från Mendes, representerar således den medlande astrala ljusaspekten av Lucifer/Satan inom hans förståelsesystem. Se Faxneld 2006, s. 101-107.

¹⁶⁸ Schreck 2001, s. 81.

¹⁶⁹ Schreck 2001, s. 81.

den naturligt följande luciferianska magin sammanbinds av Anger då han skriver: "Lucifer is the patron saint of the visual arts. Color, form, all these are the works of Lucifer."¹⁷⁰ Carel Rowe går vidare med detta citat från Anger och visar hur, hämtat direkt från Crowley, den äkta Luciferianska rebelliska andan manifesterar sig i konstnären och den konstnärliga akten.¹⁷¹ Detta kan självfallet kopplas till Romanikernas "initiala" omtolkning av den Miltonska Satan, som ett arv från denna tid. Att Crowley *de facto* plockar upp denna syn, är en närmast en given effekt av att denna romantiska omtolkning får ett slags tolknings/förklaringsföreträdare vad gäller vem eller vad Satan är. Den sätter en ny agenda, en ny standardform för Satansnarrativet i romantikernas efterföljd. Men just tanken om konstnären som innehavande "den sanna/äkta" Luciferianska rebelliska andan är essentiell. Crowleys "motto", vilket inom särskilt populärkulturen kommit att citeras oändliga gånger, "do as thou wilt" kopplas på ett komplext sätt ihop med koncept rörande ritualmagi (hos Crowley, och Anger, kallat "magick"). Rowe menar att Crowleys största bidrag till Kenneth Angers Luciferianska vision var just resonemang kring ritualmagin ("Magick") som en utagerad ritual, vilken önskar väcka "the Holy Guardian Angel (the aspirant's higher self) [...]"¹⁷² Detta kan, enligt mig, med stor behållning kopplas till Fischer-Lichtes tanke om den performativa händelsen/mötet/aktens transformerande potential till metamorfos. Grundtanken med det performativitetsteoretiska resonemanget rör, som redan sagts, den potential till förändring – transformation eller metamorfos – som kan uppstå hos individer vilka deltar i en performativ händelse/möte/akt.

Utifrån detta resonemang blir det tydligt att ritualen som sådan kan ses som performativ till sin natur – den förändring/transformation/metamorfos man önskar genomföra (formulerade i religiösa termer och förståelser) liknar väldigt mycket den typ av metamorfos/förändring som Fischer-Lichte ser som den performativa händelsen/aktens högsta potential. Det är därtill intressant att beakta det faktum att resonemang samt diskussioner kring performativitet uppkommer i och med sextiotalets dynamiska akademiska miljö. Man brukar tala om den "performativa vändningen" vilken äger rum under sextioalet, som en benämning på detta nyfunna fokus för en del av de humanistiska ämnena. Störst fokus får denna "performativa vändning" under sextioalet inom teatervetenskapen, vilket är talande i sig. Det är intressant att "occult revival",

¹⁷⁰ Tillskrivet Kenneth Anger, i Brottman 2002, s. 6.

¹⁷¹ Rowe 2002, s. 12.

¹⁷² Refereras till ett presentationstal av Anger (1974) av: Rowe 2002, s. 12.

förekomsten av "occulture" samt den vitala aktiviteten hos individer som LaVey och Anger tidsmässigt- och kulturmässigt sammanfaller under sextio- och sjuttiotalen. Är det nästan motiverat att se den performativa vändningen (speciellt inom konst och teater) som något av en sekulariserad ritualpraktik, där den nya tidens självuppfyllande ideal fått en bred samhällsspridning utanför enbart en religiös kontext? Detta är svårt att svara på, men det är intressant att se på den "performativa vändningen" inom exempelvis teatern som lik ritualen i det att (enligt Fischer-Lichte) man ämnade skapa något som: "[...] was to occur between the actors and the spectators and that constituted theater."¹⁷³ Detta liknar tanken om de deltagande i en ritual som försöker få någonting att inträffa/hända/"occur" mellan dem och det gudomliga/kosmologiska entiteter. Detta blir än mer intressant i relation till Crowley och Angers tankar kring självrealisering, självuppfyllelse och den ovan redovisade tanken om ritualmagins försök att väcka deltagares "högre själv". Detta sammanbinder en tanke om den performativt laddade potentialen i Crowleys ritualmagi i sig. Något som kan kopplas till LaVeys liturgiska tankar kring "greater magic"/ritualmagi och den svarta mässan, speciellt med tanke på kopplingar till dess inneboende kvalitéer som psykodraman – enligt honom själv.

I enlighet med citatet ovan där Anger proklamerar Lucifer som konstens "skyddsängel" och särskilt betonar färgen (och formen) som del av Lucifers fysiska verkande i världen, bör vi kanske förstå Angers ritual(iserade) filmverk som lyckade transformationer av honom själv som "magus" och "konstnär" och däri fullbordande av Luceferiansk potential. Något som, enligt Rowe, görs möjligt för Anger genom, bland annat, hans användning av Crowleys färgsystem – hämtat från Golden Dawns kodifierade alkemiska skala där planeter relateras till färger (och vidare hemliga alfabeten, droger, parfymer etc.).¹⁷⁴ Rowe visar hur Crowley associerar idealism till klara pastellfärger i den kabbalistiska korrespondenstexten 777 – något som Anger själv tar tillvara på i sin experimentella kortfilm *Kustom Kar Kommandos* (1965).¹⁷⁵ Filmen skildrar modifierade bilar och de unga män som sysslar med denna typ av subkultur, allt under loppet av en popsång på tre minuter.¹⁷⁶ Man kan här se idealism som representerad av dessa unga män och deras sysselsättning med bilarna, återspeglad i den ritualmagiska användningen av de pastellfärger vilka präglar det korta filmverket. Återigen ger Anger prov på en ytterst

¹⁷³ Fischer-Lichte 2008, s. 21.

¹⁷⁴ Kate Haug. "An interview with Kenneth Anger", *Wide Angle* XVIII:4 (1996) s. 83.

¹⁷⁵ Rowe 2002, s. 19.

¹⁷⁶ Hutchinson 2004, s. 145.

komplex konstnärlig verksamhet som även bör ses som parallellt rituell/ritualmagisk. Detta i en film som aldrig direkt åberopas vara ockult eller ritualmagisk. Användandet av ännu en form av efterkrigstidens subkulturella grupper kan kopplas till tidigare diskussion kring dandyism, Lucifer i en baudelaireisk förståelse och den performativa akten i ett subkulturellt liv. Denna diskussion får till viss del än större behållning av etablerandet av Angers syn på Lucifer som en i högsta grad rebellisk, självuppfyllande aspekt vilken kan kopplas direkt till det konstnärliga uttrycket. Något som understryker hans relation till såväl Baudelaire som de franska dekadenterna samt symbolisterna.¹⁷⁷ Användningen av pastellfärger i enlighet med Crowleys texter är ett av de mer tydliga exempel på att Anger såg även denna film som del av en ritualmagisk konstnärlig verksamhet – något som utifrån resonemanget i sig gör det till en Luciferianskt ritualmagisk akt i sig. Det faktum att Anger låter filmverket utspelas under loppet av en tre minuter lång pop-låt kan även kopplas till tidigare redovisat resonemang där ”teen culture” och populärkulturen i stort kopplas hos sextio- och sjuttioalens ockultist till det faktiska manifesterandet av fermenterande demonisering. Ett tecken på slutet för den astrologiska period vilken sägs präglas av kristen dominans i samhället och början på en hedniskt präglad sådan.

Utifrån Harveys resonemang kring *religiös* visuell kultur blir det motiverat att även se ovan likställande, mellan luciferiansk vision och filmkonsten som sådan, som en bekräftelse på den immateriella visuella kultur denna övergripande vision består i. Därtill ter det sig som att Anger såg en potential att kunna manifesteras denna immateriella visualitet i formen av filmkonsten. Implicit bakomliggande finns här en performativ aspekt. Magi, eller den magiska ritualen, har i Crowleys tradition ett psykologiskt transformerande fokus, mycket lik den performativa händelse/akt som Fischer-Lichte tar upp i sin text. Detta kan också kopplas parallellt till det psykodrama som LaVey tar upp, samt den karaktär Angers experimentella filmer får där en psykodramatisk tendens har lästs in av diverse filmvetare samt kritiker. Den rituella aspekten av filmskapande kan också förlängas till åskådarrollen. Att se på film, blir till en liminal upplevelse i det att själva akten i sig indirekt gör åskådaren till deltagare. Den performativa potentialen blir här synlig samt avgörande. Binära relationer destabiliseras, gränserna mellan åskådare och deltagare blir otydliga och ett, åtminstone delvis, liminalt tillstånd uppstår. Denna effekt är närmast ofrånkomlig när det kommer till filmen som konstform. Den är till sin natur destabiliserande, i viss mening transformerande, för alla inblandade. Detta blir tydligt vid

¹⁷⁷ Rowe 2002, s. 21.

en kort jämförelse mellan bio- eller filmåskådarupplevelsen och ritualen som sådan. Biografen blir, som många filmvetare påpekat, en närmast sakral plats där man i grupp inträder för att i respektfull tystnad beskåda ett altare där en ritual kommer att utspelas.¹⁷⁸ Just denna aspekt av biografkulturen kan nästan beskrivas vara direkt hädisk i just sin sakralisering av något sekulärt (i jämförelse med exempelvis den kristna kyrkan), något som skildrats i ett flertal filmer. Den, om än något sentimentala, italienska filmsuccén *Cinema Paradiso* (1988) skildrar livet i en liten syditaliensk by där den lokala prästen styr filmbiografen med järnhand. Han censurerar fritt de filmer som visas utifrån en katolskt präglad morallära och filmen visar aktivt hur biografkulturen kan jämföras med den kyrkliga praktiken/kulten. Den hotbild som indirekt upplevs av katolska kyrkan personifieras i denna film av prästen i fråga. Barry Walter Moore visar i sin avhandling hur denna akt, att titta på film (samt biografupplevelsen), kan ses som rituell till sin karaktär. Biografen försätts i totalt mörker:

[...] an almost primeval situation. Then the ritual begins as the light appears on the screen. Because the audience can see nothing but the light on screen, the images becomes their entire visual world and take on the density of real things.¹⁷⁹

Det ter sig passande att här referera till den platoniska grottlignelsen, vilken direkt berör idévärlden kontra den fysiska världen. Jag vill dock fokusera på Anger i relation till ovan citat och hans Crowley-influerade förståelse av filmkonsten som sådan. Angers syn på Lucifer och hans, så kallade, Luciferianska vision visar hur Anger aktivt kommit att se just filmen som en, i grunden, Luciferiansk konstform. Genom uppfattningen av Lucifer som ljusets och frihetens princip blir Angers konstnärskap logiskt – den experimentella konstfilmen, vilken Moore menar är delvis initierad/skapat av en mindre grupp individer varav Anger utgjorde en av dessa förgrundsgestalter, kan ses som synonym med Angers religiösa ideal och mål. Filmen är en konstform vars rena fysiska förutsättning bygger på en manipulation samt transformation av ljus. Där den kommersiellt styrda Hollywood-industrin skapar filmer vilka följer tydliga narrativa och visuella mönster, kom den experimentella filmen att ses som direkt synonym med just den frihet och transformativa karaktär vilken Lucifer sågs som representativ för hos Anger. Där Hollywood-industrin snarare presenterar narrativ vilka skall skapa eskapistiska upplevelser blir den experimentella filmen ett uttryck för en vilja att skapa agens hos åskådarna. I en mindre

¹⁷⁸ Moore 1977, s. 97.

¹⁷⁹ Moore 1977, s. 97.

religiöst betingad förståelse blir den experimentella filmens visuellt, samt narrativt, fragmentariska karaktär desorienterande för åskådare med målet att shocka dem till att få en fundamentalt ny medvetenhet kring filmens fulla potential.¹⁸⁰ Den psykodramatiska aspekten av den experimentella filmen blir tydlig även här. Hos Anger åtskiljs inte religiöst betingade aspekter av filmen från de sekulärt formulerade tillvägagångssätten eller målen. Filmen är hos Anger entydigt Luciferiansk. Detta tema är ständigt återkommande hos Anger och vid färdigställandet av hans film *Invocation of My Demon Brother* beskrev han filmen som: ”The shadowing forth of Our Lord Lucifer, as the Powers of Darkness gather at midnight mass.”¹⁸¹ Meningen är intressant i relation till hur Moore beskriver en mer allmän filmvetenskaplig analys av den rituella aspekten av biografkulturen och filmåskådandet som akt. Första delen av citatet talar om en förmörkning som skall föranleda Lucifers ankomst. Detta kan liknas direkt vid mörkläggandet av en biosalong och det ljus som därefter frambringar transformation - filmen som utförd ritualmagi, därigenom även filmen som performativt laddad händelse/möte.

Filmkonsten är totalt entydig med *religiös* visuell kultur inom detta sammanhang, något som kan kopplas till LaVey och dennes svarta mässa. Angers film *Inauguration of the Pleasure Dome* beskrivs ofta som en visuell iscensättning av en, närmast dekadent, Eukaristiskt präglad ritual där ett flertal skådespelare/deltagare ikläder sig rollen av olika mytologiska gudomligheter. Ritualen, och därmed filmen i sig, har ett centralt fokus på förtäringen av diverse symboliska ädelstenar vilka mer eller mindre kan förstås som (visuellt) meningsfyllda representationer av diverse hallucinatoriska droger. Det framgår som tydligt att droger inom denna kontext erhåller status som aktiv ingrediens i den typ av psykodramatisk transformation till vilken Anger önskar bjuda in såväl filmiska deltagare som filmens åskådare – vilka därmed erhåller en parallell roll som deltagare.¹⁸² Den transformativa aspekten av ritualen får inom den visuella filmformen speglas i den typ av redigeringsteknik som brukar kallas dubbelexponering. En filmruta exponeras över en annan, vilket skapar effekten av att två filmrutor blir en. Gränser blir vaga och den dubbelexponerade processen samt kontinuiteten skapar en upplevelse av bilden som transformativ. Konsumtionen av fysiska, visuellt iögonfallande materia såsom ädelstenar och liknande, vilket med viss behållning kan ses som symboliska för förtärandet av

¹⁸⁰ Moore 1977, s. 97.

¹⁸¹ Citat tillskrivet Kenneth Anger, se Moore 1977, s. 94.

¹⁸² Hutchinson 2004, s. 93; Powell 2002, s. 65.

hallucinatoriska droger, kan därtill relateras till Aleister Crowley och dennes tankar kring sexualmagi (sexmagick): ”In Crowley’s teachings, the oral ingestion of fluids in a sexmagick context deploys the absorption of supernatural force.”¹⁸³ Anna Powell betonar i sin text ”The Occult. A Torch For Lucifer” hur den orala konsumtionen utgör en central del av filmverket och att Anger: ”[...] transforms all intake into spiritual essence.”¹⁸⁴ De hallucinatoriska droger som här symboliskt representeras framkallar ett transformativt tillstånd där gudomliga identiteterna alltmer går samman och blandas med varandra för att till slut helt uppgå i en och samma gudomliga identitet, den som inom filmen bär titeln Lord Shiva. Detta framstår som ett filmverk vars visuella form iscensätter en ritual, representerad genom skildringen av diverse mytologiskt bundna identiteter eller roller vilka genomgår en rituellt präglad transformativ upplevelse, men bör därtill förstås som en ritual i sig själv. Genom manipulation av såväl ljus, färg och form (redigering etc.) blir filmverkets *de facto* Luciferianska rituella natur realiserad. Det transformativa tillstånd vilket uppstår genom förtäring av hallucinatoriska droger, leder i slutändan till ett tillstånd av enighet med det gudomliga. Detta kan, enligt mig, liknas vid tanken om självförverkligande, självuppfyllelse och jagets fulla realisering. Det handlar inte lika mycket om att bli del av en helhet, en mångfald, som att faktiskt erhålla det gudomliga i sig själv. Denna transformativa process får inom filmkonstens begränsningar/verktyg formen av främst dubbelexponering. Denna filmteknik kan dock ses som rituellt uttänkt i sig självt. Kenneth Anger förefaller ständigt medveten om mediets ritualmagiska potential, så även här. Dubbelexponeringen som teknik används inom ramen för detta filmverk som en desorienterande aspekt, vilken försätter åskådare i en liknande upplevelse som den som utspelas på filmduken.

In montage reality is smashed. Art comes from the filmmaker’s reassembling of the splinters of time and space with the inclusion of the [...] psychological , or emotional content of the event.¹⁸⁵

Det är här relevant att återropa citatet ovan där Moore framhåller filmåskådarupplevelsens närmast rituella karaktär, där mörker lägger sig över salongen och den visuella världen helt domineras av det som visas på duken. Den experimentella filmens inneboende vilja/önskan att försätta åskådare i ett desorienterande,

¹⁸³ Powell 2002, s. 56.

¹⁸⁴ Powell 2002, s. 65.

¹⁸⁵ Rowe 2002, s. 30.

destabiliserande tillstånd där transformativa upplevelser kan komma att uppstå blir hos Anger ett närmast meta-liknande ritualmagiskt konstverk då ritualen som skildras formmässigt ramas in av (den filmiska) ritualen som sådan. Det skildrade, det visuella, blir här till den verklighet den samtidigt önskar representera. Binära relationer och gränser destabiliseras inom såväl film som verklighet. Däri ligger en ritualmagisk funktion och en performativ potential som dess grundläggande förutsättning för transformativa upplevelser.

Kenneth Angers drogliberala inställning i relation till dess ritualmagiska relevans, kan ses som en del av den psykodramatiska prägel vilken tillskrivs den experimentella filmen. Detta kan därtill kopplas samman med sextio- och sjuttioalets amerikanska motkultur, den ”occulture”, vilken såg LSD och andra former av droger som ett slags katalysator för den massspridning motkulturen kom att få.¹⁸⁶ Kenneth Angers film *Inauguration of the Pleasure Dome* släpps 1954 och föranleder således på många sätt denna massiva diskurs där hallucinogena droger blir en central, essentiell del av den amerikanska motkulturen och den ”occult revival” som främst representeras av denna grupp. Man kan alltså se det ockulta arvet, i form av en Crowley-influerad syn på ritualmagi hos Anger, vilken ter sig få en massiv spridning i den populärkulturella ”occulture” vilken uppstår i relation till denna amerikanska motkultur och ”occult revival”. Det är här motiverat att beakta LSD och den typ av droger som erhåller en central plats hos denna stora (ungdoms)grupp. I enlighet med Partridge bör, exempelvis LSD, ses som en närmast karismatisk psykoaktiv substans/drog vilken skapar extraordinära noetiska/cerebrala och emotionella effekter vilka skapar upplevelser av transformering eller förändring av individers medvetenhet. Denna transformation/förändring har ofta upplevts som en slags expansion av det individuella medvetandet, vilket i sin tur skapar korresponderande skiften i upplevelsen av jaget.¹⁸⁷ Den psykoaktiva aspekten av LSD och liknande droger kopplas således hos Anger ihop med den psykodramatiska aspekten av såväl den experimentella filmformen som den ritualmagiska processen redan under det tidiga femtiotalet. Anton LaVey, vilken format sin grundläggande syn på magi och ritual på Aleister Crowleys diskussioner kring detta, intar dock en annan ställning till LSD och droger än Kenneth Anger. LaVey var öppet kritisk till den amerikanska motkulturens stora vurm för droger, något som bland annat visas ritualmagiskt i stampandet på en LSD-kapsel för att explicit visa sin vilja att

¹⁸⁶ Partridge 2015, s. 636.

¹⁸⁷ Partridge 2015, s. 636.

ikonklastiskt förstöra, eller förinta, ”[...] any sacred cow.”¹⁸⁸ LaVey såg här motkulturens dyrkan av Droger som ett förlitande på någon sorts högre ställd makt, vilket motsäger jagets självförverkligande och ego-laddade tilltro till sig själv och sina egna behov. Kenneth Anger verkar dock ha sett LSD och användning av hallucinogena droger som ett vedertaget sätt att nå den transformativa erfarenhet vilken präglar hans ritualmagiska synsätt. Jag vill även tillägga att LSD förefaller intressant att beakta i relation till Angers specifika förståelse av Lucifer som mytologisk gestalt då drogen, i sin fysiskt renaste form (saltliknande substans), är triboluminescent, vilket är en kemikalisk term som beskriver ett vitt ljus vilket genereras då man skakar det i mörkret. Detta fenomen är för tillfället inte helt utredd och man vet inte riktigt hur det skall förklaras. LSD, i sin renaste form, är därtill även starkt fluorescerande i mörkret.¹⁸⁹ Dessa faktorer rörande LSD:s fysiska egenskaper är relevanta att sätta i relation till Angers förståelse av Lucifer som ljusets (och frihetens) främsta princip. Angers Luciferianska vision innebär ett likställande mellan filmkonsten, dess kontrollerande samt manipulation av ljus – samt den frammanande karaktär vilken präglar denna användning av ljus. Transformation och ljus kan alltså ses som tätt sammankopplande i detta Luciferianska perspektiv och bör ställas i relation till Angers liberala syn på LSD och hallucinogena drogers transformativa potential. Denna relation är även intressant i relation till Lucifer som etymologisk term. Per Faxneld redovisar kortfattat hur den hebreiska termen för morgonstjärnan, *Helel ben-shahar*, kom att översättas, via det grekiska ordet *Phosphoros*, till latin: Lucifer.¹⁹⁰

Det förefaller även intressant att en av karaktärerna i filmverket presenteras iklädd en typ av sexton- och sjuttonhundredtals mode, vilken här dras till en extrem form. Karaktären bär en extremt förlängd eller långsträckt version av den typ av peruk vilken ofta traditionellt tillskrivs modet under denna historiska tidsperiod för såväl män och kvinnor. Denna peruk är en detalj i filmverket, men bör ses som högst relevant för filmverket som helhet. Jag upplever personligen Kenneth Anger som en filmskapare med en närmast perfektionistisk besatthet vid detaljer och liknande aspekter av sitt konstnärskap.¹⁹¹ Detta

¹⁸⁸ Dyrrendal, Lewis och Petersen 2016, s. 54.

¹⁸⁹ Alexander Shulgin & Ann Shulgin. ”26. LSD” i *TiHKAL: the continuation* (Berkeley: Transform Press, 1977).

¹⁹⁰ Per Faxneld. *Satanic Feminism. Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture* (New York: Oxford University Press, 2017) s. 31.

¹⁹¹ Hos Hutchinson betonas Angers tendens att redigera om sina filmer kontinuerligt under sin livstid. Kan ses som ett exempel på denna perfektionistiska sida av hans personlighet. Kan även kopplas till den transformativa karaktär hans filmverk har i egenskap av såväl status som experimentell konstfilm, som i det faktum att de kan ses som evigt kontinuerligt transformativa former av ritualmagi. Hutchinson 2004, s. 90-91.

kan delvis kopplas till hans, antagligen Crowley-influerade, intresse för användandet av symboler som en slags ritualmagiska talismaner i sina filmverk.¹⁹² I detta fall anser jag att peruken och dess indirekta referenser till sexton- och sjuttonhundratals mode kan förstås utifrån två relaterade aspekter av en ockult/esoterisk/satanisk/luciferiansk världsbild. Peruken, i sin extrema form, ter sig representera en förhöjd dekadens vilken präglar filmverket i stort. Detta skall inte missförstås som en negativ egenskap häri. Ritualens form som en närmast dekadent Eukaristiskt präglad magisk ritual utgör här något av en filmverkets essens. Därtill kan peruken (samt det medföljande modet) möjligtvis referera till vad som kommit att kallas La Voisin-affären i 1670- och 80-talets Paris, vilken ofta beskrivits som ett av de tidigaste, relativt väldokumenterade exemplen på utförandet av rituella svarta mässor och satanism (att det faktiskt rörde sig om en ren form av satanism, där Satan hyllas som central gudomlighet, är dock idag högst betvivlat).¹⁹³ Kenneth Angers egna vurm för den populärkulturella ikonerna, kändisskap och liknande - ihop med hans stora kunskap rörande ockult, esoterisk samt satanisk historia - kan mycket väl speglas i ett intresse för just denna händelse då dessa sataniska mässor påstås ha utförts av medlemmar från den franska aristokratin vars position vid det franska hovet gjorde att de stod i närhet till Solkonungen själv, Ludvig XIV. Solkonungens främsta älskarinna, Madame De Montespan, var en av de kvinnor vilka anklagades för att ha deltagit i sataniska svarta mässor. Hos Montespan handlade det främst om att försöka säkerställa konungens fortsatt amoröst präglade gunst.¹⁹⁴ Den kombination av dekadens, (möjligen) sinister satanisk ritualmagi (i formen av en svart mässa) och ”kändisskap” som betonas i detta historiska händelseförlopp kan tänkas ha varit något som intresserat Anger till relativt hög grad. Även här blir det performativitetsteoretiska perspektivet intressant i relation till Anger, hans filmverk och ritualmagi såsom den svarta mässan (i förlängningen även LaVey). Europas hovkultur, under speciellt 1600-talet, kan beskrivas som en högst performativt inriktad kultur. Vid närmare läsning kring ämnet i sig framgår det att makthierarkier och social ställning inom hovet framförallt spelades upp som en slags teater i, exempelvis, många av de maskerader vilka präglade hovlivet under denna tidsperiod. Genom medveten konstnärlig utformning av fysiskt spatiala rum (arkitektur och måleri i en närmast alkemisk blandning) skapades ”scener” vilka fysiskt styrde hovets

¹⁹² Rowe 2002, s. 18-19.

¹⁹³ Faxneld 2006, s. 62; Introvigne 2016, s. 35f; van Luijk 2016, s. 45f. Se även Adolf Hedin, *Giftmord och Djäfvulsmässor. Giftmordsfarsoten i Frankrike på Ludvig XIV:s tid* (Stockholm: Åhlén & Åkerlunds Förlag, 1914) och Lynn Wood Mollenauer, *Strange Revelations: Magic, Poison, and Sacrilege in Louis XIV's France* (University Park, PA: Pennsylvania State Press, 2007)

¹⁹⁴ Faxneld 2006, s. 62f; Introvigne 2016, s. 35f; van Luijk 2016, s. 45f.

rörelser genom slott och palats, något som i en transformativ egenskap önskade cementera/reproducera de makthierarkiska relationer vilka stod mellan aristokrati och kungafamilj. Ludvig XIV var på många sätt en innovatör vad gällde upprättandet av en stark relation mellan ”Makt” och ”Flärd”.¹⁹⁵ Denna aspekt av Solkonungens hov kan även det indirekt ha fångat Angers intresse. De sataniska riterna i formen av den svarta mässan som utfördes genom deltagande från individer inom konungens sociala/hovliga närhet, kan till viss del ses som en plausibel följd av denna typ av närmast rituellt präglade, performativt laddade, hovliv/hovkultur. Något som antagligen inte gick Anger obemärkt förbi.

Det är här relevant att återvända till Anton LaVey och dennes liturgiska resonemang, framförallt i relation till den svarta mässan och den ”greater magic” som ritualmagan utgjorde. Amina Olander Lap hävdar i sin text att LaVeys ritualer är något problematiska att analysera som ritualer i en (religionsvetenskapligt) traditionell mening, men betonar däremot hans egen tendens att likna sina ritualer, samt ritualceremonier, vid den moderna teaterpjäsen.¹⁹⁶ Lap återger inte en källa till detta påstående och utvecklar inte heller detta påstående. Utifrån ett performativitetsteoretiskt perspektiv där ritualceremonin närmas utifrån förståelsen av att vara ett exempel på - eller uttryck för - *religiös* visuell kultur, blir denna liknelse talande och intressant. Vi får inte hos Lap någon direkt definition av vad som menas med begreppet ”modern” teaterpjäs. Jag väljer att förstå detta som ett exempel på den typ av modernitet som konstitueras av exempelvis ökad fragmentisering av narrativ samt explicita försök att distansera åskådare från en fullt ut eskapistiskt präglad inlevelse i pjäsen som sådan (dess diegetiska värld, genom narrativet). Detta är till mångt och mycket influerat av Bertolt Brecht (1898-1956) och dennes (marxistiskt präglade) försök att bryta den fjärde väggen mellan skådespel(are) och åskådare. Detta för att chocka åskådarna till att aktivt reflektera över sig själva och vad det är de egentligen beskådar. Detta kan givetvis med behållning liknas vid en liknande önskan hos de experimentella filmskaparna enligt Moore. Den performativa vändningen som drabbar teatern under främst sextioalet, i samklang med den ”occult revival” som Partridge väljer att teoretisera och därmed rubricera som ”occulture”, blir här således (nästantill) synonym med Brechts vilja att påminna åskådaren om att teaterpjäser utgör en representation av

¹⁹⁵ För vidare diskussion rörande performativa aspekter av den europeiska hovkulturen under 1600-talet, se Snickare (1999) samt Clara Strömberg, *Making Carolean Theatre Real: Johan Sylvius's painted performances in the Drottningholm Palace*, masteruppsats (Stockholm: Stockholms Universitet, 2019).

¹⁹⁶ Lap 2013, s. 98.

verklighet och inte verklighet i sig. Detta påstående är delvis kontroversiellt, då man tydligt kan se den politiska drivkraften i ovan beskrivna vilja att visa på teaterpjäsens konstruktionsmässiga natur. Detta var i förlängningen menat att få åskådare att förstå att deras egen verklighet *de facto* var en konstruktion och därför möjlig att rekonstruera. Det är dock relevant att se den performativa potentialen som finns inneboende i denna tankegång. Essensen av performativitetsteorin är tanken att en performativ händelse/möte/akt kan skapa transformation/metamorfos/förändring i hur individer uppfattar sig själva och sin omvärld, något som självfallet går att tillskriva såväl politiska som religiösa aspekter av vår sociokulturella kontext. Anton LaVey och dennes likställande mellan sina egna ritualer/ritualceremonier och den moderna teaterpjäsen visar på en viss (om än implicit liggande) medvetenhet kring detta. Den teatrala formens performativa potential är något som, hos LaVey, kan kopplas till den andliga ritualmagin. Kenneth Anger ser det teatrala, i filmisk form, som en direkt oskiljbar del av den ritualmagiska praktiken.

Anton LaVeys användning av diverse attiraljer, utklädnader och liknande rekvisita gör liknelsen mellan hans svarta mässa och den moderna teaterpjäsen än mer given. Rekvisitan ger fysiskt uttryck för den immateriella kultur genom vilken deltagarna skall chockas ur en kristen indoktrinering. Om Satan inom ramen för Church of Satan och Anton LaVeys läror skall ses som symbolisk för individens främjande av egot, självförverkligande, självrealisering samt en socialdarwinistiskt präglad relation till omvärlden, blir den immateriella kulturen som visuell kultur här alltmer intressant. En direkt antikristen inställning influerar således valet av symbol, men därtill finns det ockulta/esoteriska intresset för magi som bakomliggande faktor. Vi har ovan sett den passion för magi och det intresse för Aleister Crowley som ockultist vilken sammanbinder LaVey och Anger. Detta är en aspekt som gör LaVeys teologiska samt liturgiska resonemang något ambivalenta.¹⁹⁷ Ur ett performativitetsteoretiskt perspektiv blir den transformativa effekten fortfarande relevant, oavsett om den svarta mässan ses som ritualceremoni (ritualmagisk akt) eller psykodrama. Hos LaVey är det intressant samt centralt att se den som bägge delar samtidigt.

¹⁹⁷ Faxneld och Petersen 2013, s. 82.

2.1.3 *Luciferianska visioner och dess musikaliska iscensättningar: Mick Jagger, David Bowie och performativ rock'n'roll gnosis.*

My hair is holy. I grow it long for the God¹⁹⁸

- Euripides, ur *Backanterna*.

Av vad vi hittills kunnat sammanställa (religions)historiskt förefaller Kenneth Anger och Anton Szandor LaVey gemensamt lägga en grund för Crowley-influerad satanism vid 1960-talets mitt. En appropriering, samt vidare utveckling, av romantikernas omtolkning av den Miltonska Satansgestalten blir plötsligt populärkulturellt möjlig och därtill medialt samt kulturellt slagkraftig i denna Vattumannens tidsålder (Age of Aquarius) – något som även blir synligt inom tidsperiodens populärmusik och underhållningsfilm. Denna utveckling föranleddes på många sätt av Anger själv.

Mellan åren 1966 och 1969 kom Kenneth Anger att inleda produktionen av hans nästa filmverk, *Lucifer Rising* (1970-1981), för att därefter bli tvungen att tillfälligt överge projektet och istället slutföra en kortfilm som kom att få titeln *Invocation of My Demon Brother* (1969). Dessa två experimentella filmverk är således nära besläktade med varandra. Bägge förstärker de ritualmagiska visuellt transformativa filmtekniker vilka Anger virtuost använt sig av i skapandet av filmverket *Inauguration of the Pleasure Dome*. Det planerade filmverket *Lucifer Rising* kom till sist att bli slutfört, men produktionen hade avbrutits på grund av att ett flertal rullar med det primära filmfotot stulits ur en skåpbil vid en tänkt projektion av det som hittills åstadkommit av Anger och hans "huvudaktör" i filmverket, Bobby Beausoleil (som senare kom att bli känd genom sin inblandning i den, så kallade, Manson-familjen och mordet på knarklangaren Gary Hinman, 1969).¹⁹⁹ Fragment av det filmmaterial som stulits fanns kvar i Angers ägo och kom att utgöra grunden till kortfilmen *Invocation of My Demon Brother*. Mick Jagger hade inledningsvis varit en kandidat för rollen som Lucifer i det planerade filmverket *Lucifer Rising*, men kom således att ersättas av Bobby Beausoleil - en ytterst sinister omständighet i det stora sammanhanget.

¹⁹⁸ Inledande citat i: Peter Bebergal. *Season of the Witch: How the Occult Saved Rock and Roll* (New York: The Penguin Group, 2014).

¹⁹⁹ Hutchinson 2004, s. 159-160; Powell 2002, s. 88; Schreck 2001, s. 130.

Kenneth Anger hade under den andra hälften av sextiotalet tillfälligt flyttat till London och kom där att få en ytterst influerande roll i den regelrätta vortex av dekadent konvergens av rock'n'roll, konst och droginfluerad psykedelia som där dominerade populärkulturen.²⁰⁰ Inom ramen för denna undersökning kan den populärkulturella London-miljö som Anger graviterade mot sammanfattas som en, i sanning, massiv konvergens av ett flertal av de luciferianska/sataniska ritualmagiska ideal och resonemang vilka präglade hans religiösa världsuppfattning. Den populärkulturella manifestationen av fermenterande demoni i Vattumannens tidsålder motiverades här av exempelvis Mick Jagger och Rolling Stones öppna flirtande med satanisk symbolik och referenser, kändisskapets profana dyrkande av popkulturella ikoner och de droger genom vilka Anger (och Crowley själv) kom att förknippa med spirituella genvägar för ockulta transformativa upplevelser. Filmverket *Invocation of My Demon Brother* präglas visuellt av en fragmentarisk kavalkad av transformativa filmtekniker såsom dubbelexponeringar, snabba redigeringsklipp mellan filmrutor samt den innovativa metoden att trycka/exponera ett kort filmflöde som blir bakomliggande men kontinuerligt i rörelse filmen igenom. Powell betonar här att Anger genomförde denna innovativa metod för att skapa en känsla av ångest, då han är aktivt övertygad om att publiken/åskådarna kommer att ”emotionellt” känna den rörelse som filmflödet skildrar: en trupp marinkårssoldater som hoppar ut ifrån en landande helikopter i Vietnam: ”By this, the viewer’s cognitive search for recognisable forms and patterns is blocked and the mastery of spectatorship is subverted.”²⁰¹ Detta visa än en gång på Angers medvetna användning av den experimentella filmtekniken för att skapa stark ritualmagisk (magick) effekt. Den transformativa potentialen uppstår även här i ett destabiliserande av binära relationer. Åskådarrollen blir subversivt förändrad – omstörtad eller omvänd. Anger använder sig även i filmen av metoder som idag ses som högs tidsenliga i sin förmåga att skapa närmast psykedeliska, visuella stadier.²⁰² I övrigt präglas det visuella av förhöjd nazimysticism,²⁰³ popkulturella ikoner såsom Mick Jagger, Anita Pallenberg, Keith Richards, Hell’s Angels och Marianne Faithfull, samt fragmentariska scener från en konsert med Rolling Stones i Hyde Park. Den, för denna uppsats, mest iögonfallande

²⁰⁰ Hutchinson 2004, s. 164; Powell 2002, s. 60-61.

²⁰¹ Powell 2002, s. 86.

²⁰² Powell 2002, s. 86-87.

²⁰³ För en introducerande läsning till nazismens påstådda kopplingar till det ockulta se: Nicholas Goodrick-Clarke. *The Occult Roots of Nazism: Secret Aryan Cults and Their Influence on Nazi Ideology* (New York: New York University Press, 1992).

visuella närvaro i filmverket står Anton LaVey för.²⁰⁴ Det är här viktigt att se Anton LaVey som även han i hög grad medveten om, samt oändligt fascinerad av, kändisskapet eller den notoriska ryktbarhetens natur.²⁰⁵ Det faktum att han framträder i en av Kenneth Angers filmer kan ses som tecken på deras gemensamma, Crowley-influerade bild av den ritualmagiska praktiken, dess centrala visuella aspekter och därtill Satansgestalten som sådan. Lucifer, eller Satan, får hos Anger en framträdande roll, men det är aldrig något som direkt antyder att Lucifer bör ses som verkligt existerande i någon form som skiljer sig från LaVey. Därtill är LaVeys inställning till Satan som symbol eller reell metafysisk entitet relativt ambivalent skildrad av såväl honom själv som folk vilka befunnit sig i hans närhet. Kenneth Angers inkluderande av LaVey i sitt filmverk talar även det för LaVeys ikonstatus i den populärkulturella världen och därmed även Church of Satans, den ”moderna” eller ”rationalistiska” satanismens nyvunna plats däri. Därav tillskrivs, om än implicit, även LaVey och Church of Satan en högst central roll i den fermenterande demoni som populärkulturen kom att manifesteras i ögonen av ockultister och satanistiskt influerade magiker under Vattumannens tidsålder (speciellt Kenneth Anger). Det faktum att populärkulturella ikoner förekommer så pass frekvent i filmverket i sig visar på Angers övertygelse om dess starka potential ur ett ritualmagiskt, ockult och därtill närmast satanistiskt perspektiv.

Mick Jagger kom inte att genomföra den ritualmagiskt signifikanta rollen som Lucifer i de inledande filmtagningar som skulle utgöra grunden för *Lucifer Rising*, men han komponerade och spelade ett moogbaserat²⁰⁶ soundtrack för detta filmverk istället.²⁰⁷ Anger visar i detta filmverk, *Invocation...* på den stora emfas som nu läggs på populärkulturen ur ett ritualmagiskt perspektiv, där rockmusikens (närmast alkemiska) sammanblandning av rytmiskt repetitiv musikalitet och visuellt präglade framträdanden i formen av rockkonserter iscensätter alltmer ritualliknande scenarion där såväl musiker som åskådare blir till deltagare i en och samma enorma kollektiva upplevelse/händelse. Kenneth Anger tillkännager, eller erkänner, inom ramen för detta experimentella filmverk (vilket samtidigt bör ses som en ritualmagisk akt i sig): ”The potential magickal

²⁰⁴ Hutchinson 2004, s. 169; Powell 2002, s. 87.

²⁰⁵ För en vidare förstärkelse för, samt exempel på, Anton LaVeys samröre med klassisk Hollywoodkändisskap se, förutom historiografiska översikter över satanism, biografier över LaVey eller Church of Satan, även: Walter Fischer. *California Infernal: Anton LaVey and Jayne Mansfield / as portrayed by Walter Fischer* (Stockholm: Trapart Books, 2017).

²⁰⁶ Benämning på en slags analog synthesizer, tillverkad av Robert Moog, vilken kom att bli relativt förekommande i populärmusiken under sextio- och sjuttiotalen.

²⁰⁷ Powell 2002, s. 61.

effect of rock music and drugs on young people [...]”²⁰⁸ Anton LaVeys medverkan i verket talar för även dennes erkännande av denna potential.

Rockkonserten, samt rockmusiken, som ett exempel på en (under sextio- och sjuttioalet) alltmer religiöst präglad audiovisuell kultur, vilken i sig bör ses som performativt koncentrerad, bör här kortfattat redovisas. Rockkonserten som ritualmagiskt potent, där den performativa laddningen enligt mig står som förenande aspekt i den gemensamma visuella kultur som filmverk, ritualmagi, svart mässa och rockkonsertens kulturspecifika uppträdande/performance består av, bör således beskrivas lite närmare. Förutom den högst ambivalenta inställningen som präglar Mick Jagger och Rolling Stones närmande den sataniska och luciferianskt präglade ockultismen (här främst företrädd av en tillfällig social närhet till Kenneth Anger), finns det under samma tidsperiod exempel på musiker vilka högst medvetet refererade till denna typ av sinistra ritualmagiska resonemang och liknande. Ett tydligt exempel är musikern, låtskrivare och skådespelaren David Bowie. Inom ramen för sitt konstnärskap har David Bowie använt sig av mediala uttryck för att kommunicera med sin publik – genom såväl musikalbum, musikvideor och framförallt konserter. Bowie fyller ett flertal av sina låtar med referenser till ockultism, nazimysticism, esoteriska grupper och Aleister Crowley som person. I låttexten till ”Quicksand” från albumet *Hunky Dory* (1971) ser vi exempel på detta:

I'm closer to the Golden Dawn
Immersed in Crowley's uniform
Of imagery
I'm living in a silent film
Portraying Himmler's sacred realm
Of dream reality.

Intressant här är referenser till såväl Golden Dawn, Crowley och Himmler, men även referensen till stumfilmen. Stumfilmen i sig är intressant, såväl filmhistoriskt som formmässigt. Stumfilmen är främst en visuell upplevelse, något som även Kenneth Anger riktat viss uppmärksamhet. David Bowie, född 1947, är en del av den ”Baby-Boom” generation som tidigare i uppsatsen tagits upp utifrån Stewart M. Hoovers ovan redoviserade tankegångar kring denna generation som första vilken erhållit en nära

²⁰⁸ Powell 2002, s. 87.

relation till stark medial utveckling såsom televisionen. Därmed kan David Bowie ses som troligen inbegripen i just denna nära relation till dessa mediala förändringar och vad det i sig innebär sociokulturellt. Ihop med resonemang från Partridge skulle man således kunna se Bowie som en del av en kontextuell religiositet där media alltmer kommit att påverka dess utveckling och form av uttryck. Giddens och Hoover har hävdad att individens självmedvetenhet flyttats från att vara del av ett samhällskollektiv till ett alltmer jag-centrerat fokus, vilket gett ökat fokus på självförverkligande och självrealisering, så även ur ett andligt perspektiv. Bowie kan ses som ett exempel på detta då han i sitt konstnärskap kom att reproducera just dess ökade fokus på det självuppfyllande jaget (andligt/religiöst). I Bowies fall tog detta formen av ett medialt uttryckt intresse (om än ofta implicit) för det esoteriska samt ockulta. Man kan exemplifiera detta genom flera olika aspekter av hans konstnärskap. Bowie manifesterade diverse olika persona i sitt konstnärskap, vilket på många sätt kan ses som uttryck för aspekter av sin religiöst präglade ideologi. I citatexemplet från en av hans låttexter ovan ser vi ett tydligt refererande till Aleister Crowley och diverse ockulta/esoteriska uttryck. I likhet med LaVey och Anger sammanbinds dessa referenser i ett slags performativt laddade manifestationer av olika persona, i olika spatiala samt tidsmässiga kontexter. De konserter som Bowie gav, kan till viss del liknas vid de ritualmagiska svarta mässor samt ceremonier som LaVey och Anger genomförde (i olika former av media). Intressant i sammanhanget är att Anton LaVeys ritualer (och svarta mässor) har liknats vid performance-konst, där man tydligt poängterat den exploaterande karaktär som dessa ritualmagiska performativa uppträdanden/händelser/akter de facto uppvisade genom att erhålla en nästintill ambivalent karaktär där de var såväl seriöst religiösa som färgrikt mustiga – nästan komiska – på en och samma gång.²⁰⁹ I relation till vad som tidigare skrivits om Anton LaVey och Church of Satan i denna uppsats ter det sig inte främmande att se dessa ritualmagiska ceremonier, och svarta mässor, som ämnade för att bli medialt kommunicerade till omvärlden. LaVey har, som vi tidigare sett, gärna använt sig av den skandalösa potentialen i sina påstådda psykodramatiskt präglade ritualmagiska ceremonier för att kunna skapa medial uppmärksamhet och sensation.²¹⁰ Detta exemplifieras bäst genom den sataniska vigsel som genomförs hos LaVey och Church of Satan samt hans eget sataniska dop av sin dotter Zeena. Dessa två händelser finns

²⁰⁹ Hugh B. Urban. ”The Church of Satan and the Temple of Set: Religious Parody and Satanic Panic”, *New Age, Neopagan and New Religious Movements: Alternative Spirituality in Contemporary America* (2015) s. 182.

²¹⁰ Urban 2015, s. 179, 183 och 185.

fotografiskt bevarade och tillgängliga för allmänheten i den relativt nyligen utgivna fotoboken *California Infernal: Anton LaVey and Jayne Mansfield* (2017). I relation till Anger och tankar kring populärkulturens manifestation av fermenterande demoni, blir denna egenskap hos LaVey alltmer komplex och ambivalent. Fanns det en medvetenhet liknande Kenneth Angers rörande dessa ockulta/luciferianska resonemang? Möjligtvis. Det känns på många sätt troligt. Vad som dock bör belysas är det anmärkningsvärda faktum att det finns en högst reell, samt motiverad, växelverkan mellan användandet av media för att ge uttryck för religiös ideologi samt att använda religiös ideologi för att få uttrycka sig inom de mediala formerna. Detta bör inte ses som självmotsägande faktorer.

Vad gäller David Bowie kan det konstateras att hans mest kända persona var Ziggy Stardust, en utomjordisk androgyn karaktär vilken kommit till jorden för att ”upplysa” människorna här. Den rituella prägeln i de konserter vilka genomfördes av Bowie, i Ziggy Stardust persona, var det händelseförlopp vilket kom att spelas ut på scenen varje kväll under denna turné. Händelseförloppet, vilket kretsade kring Ziggy och förmedlandet av en vagt definierad ”upplysning”, avslutades varje kväll med karaktärens offerliknande död. Detta antyder ett rituellt repeterande av samma performativa händelse, vilken i sig själv får en närmast transformativ funktion i det att detta händelseförlopp manifesteras på scenen varje kväll. Det finns många nivåer av transformativa upplevelser inom ramen för detta (musikaliska) konstnärskap. Bowie transformerar sig varje kväll till denna androgyna varelse, genom att *de facto* uppträda performativt som denna persona. Den offerliknande finalen, blir essentiell del av den transformativa upplevelse som åskådare erfar, då de i rockkonsertens själva form blir till deltagare i det rituella händelseförlopp vilket spelar ut sig på scenen. Bowie leker även, om än implicit, med den betonade sexuella frigjordhet och religiösa sensualism som såväl LaVey som Anger ger visuellt uttryck för inom ramen för sina ritualmagiska ceremonier (hos Anger i formen av experimentella filmverk).²¹¹ Ihop med lätttexter och liknande kan man betrakta Bowies konserter som en manifestation av en ny existens, möjliggjord genom Crowley-influerad Luciferianism, vilket även gör att dessa kan sättas i relation till den satanism som Anton LaVey explicit företräder. Där Kenneth Anger manifesterar samt transformerar till nya persona i sina ritualmagiska filmverk, kom LaVey att manifesterar nya persona genom sina medialt kommunicerade ritualmagiska ceremonier, svarta mässor och i upprättandet av Church of Satan. I den evigt transformativa persona han tillskriver sig själv, i form av en

²¹¹ Urban 2015, s. 181, 183.

direkt sammanblandning av historiska fakta, överdrifter och ren fantasi.²¹² Dessa representeras även i den ”auktoriserade” biografi som skrevs av LaVeys livspartner Blanche Barton 1990. Att mycket som presenteras i denna bok som biografiska fakta senare har kommit att kallas ”rena lögnar” är i sammanhanget oviktigt. Den performativt laddade presentationen av transformativ persona är här central. Något som således kan liknas vid rockkonserten och David Bowie som exempel på detta. Det blir även relevant att här se på det faktum att LaVey samt Angers massmedialt kommunicerade ritualmagiska ceremonier, samt sataniska persona, blir en tydlig del av sextiotalets populärkultur. De innehar således en, inte helt obetydlig, roll i populärkulturens manifesterande av fermenterande demoni och sataniska uppvaknande (kan liknas vid ”the occult revival” och ”occulture” i stort). Detta blir direkt synligt i underhållningsfilmens alltmer frekventa användning av satanisk tematik där den sataniska ritualen ofta erhåller en kulminerande positionering i filmens dramaturgi.²¹³

2.2 John Lennon, Alejandro Jodorowsky och den utomamerikanska ritualmagiska konstfilmen

Musikvärldens ockulta, eller esoteriska, intresse var högst utbrett under sextio- och sjuttiotalen. Den performativt laddade potentialen i ritualmagin och de (ny)religiösa resonemangen fick en karismatisk resonans i rockmusikens förhöjda performativa uppträdanden och upplevelser, något som troligen lockade en stor mängd musiker att söka sig till denna typ av självförverkligande ideal/perspektiv. Ett av de första västerländska rockbanden som utforskande, så kallade, alternativa religiösa uttryck för självrealisering och självförverkligande ansatser var det brittiska rockbandet the Beatles.²¹⁴ Delvis desillusionerade av de LSD- och drogrelaterade erfarenheter de tillägnat sig de senaste åren, sökte sig bandet till transcendental meditation som ett slags substitut för de behov de inte fann tillfredställelse för i droger. 1968 reser hela bandet till New Delhi för att få träning i transcendental meditation från guru Maharishi Mahesh Yogi.²¹⁵

²¹² Se Introvigne, Urban och van Luijk.

²¹³ För vidare läsning kring detta, se exempelvis Nikolas Schrecks bok *The Satanic Screen: An illustrated Guide to the Devil in Cinema* (2001)

²¹⁴ Exempel på andra band, vilka tidigt gav uttryck för denna typ av intresse, är bland annat: Pink Floyd, vars första albumtitel *The Piper at the Gates of Dawn* (1967) är en direkt referens till det kapitel i Kenneth Grahames bok *Det susar i säven* (1908) där Pan själv gör ett, såväl mystiskt som karismatiskt, inbrott i berättelsen.

²¹⁵ Bebergal 2014, s. 47f; Alessandra Santos. *The Holy Mountain* (New York: Columbia University Press, 2017) s. 2.

Denna "[...] spiritual and psychedelic journey of their own during the transcendental meditation training with the Maharishi Mahesh Yogi [...]"²¹⁶ följdes därefter av att bandet som sådant upplöstes, 1970. Deras intresse för österländsk religiositet gavs uttryck för redan vid skapandet av deras album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), ofta i formen av mer eller mindre vagt definierad mysticism, ockultism och esoterism. Efter the Beatles splittring flyttade John Lennon och Fluxus-medlemmen/konstnären Yoko Ono från Storbritannien till New York. Det är intressant att se två individer, vilka bägge varit del av olika former av starka grupperingar (om än präglade av interna bråk och gräl), vid denna tidpunkt helt överge det övergripande kollektivistiska idealet. Det är i detta sammanhang som John Lennon väljer att aktivt finansiera nästa konstfilmprojekt av en, för allmänheten närmast okända, filmskapare vid namn Alejandro Jodorowsky.²¹⁷

Alejandro Jodorowsky kan kortfattat sammanfattas som en filmskapare med latinamerikansk bakgrund, vilken har producerat främst två framstående verk: *El Topo* (1970) och *Holy Mountain* (1973). Dessa filmverk har främst beskrivits som kultfilmer, där den konstnärliga aspekten ofta framhållits. De hyllades av en samtids sammelsurium av populärkulturella ikoner såsom Timothy Leary, Dennis Hopper, Peter Fonda, George Harrison och Peter Gabriel.²¹⁸ Även Kenneth Anger träffade vid tillfälle Jodorowsky. För denna uppsats ligger relevansen främst i den experimenterande karaktären i filmverken som sådana, samt det faktum att de bägge direkt berör ämnen som ockultism, esoterism och mysticism. Det är även i sammanhanget givande att John Lennon aktivt finansierat delar av produktionen samt distributionen av filmen *Holy Mountain* och att George Harrison i ett tidigt skede planerades spela filmens protagonist.²¹⁹ Jodorowsky ger aldrig några direkta referenser till satanism i någon form, i motsats till Kenneth Anger och Anton LaVey, men har vid olika intervjutillfällen talat om Aleister Crowley som en influens.²²⁰ Även om Jodorowsky, i egenskap av att vara en religiöst intresserad filmskapare, inte refererar direkt till satanism i sitt filmskapande framstår hans filmverk som goda exempel på den övergripande "trend" jag ovan talat om i relation till uppsatsen

²¹⁶ Alessandra Santos. *The Holy Mountain* (New York: Columbia University Press, 2017) s. 2-3.

²¹⁷ Santos 2017, s. 3.

²¹⁸ Santos 2017, s. 23.

²¹⁹ Santos 2017, s. 17.

²²⁰ Michael Bonner. "George Harrison, sacred mushrooms and 'the universe': an interview with Alejandro Jodorowsky", *The View From Here* i *Uncut* (23/9/2015) <https://www.uncut.co.uk/blog/the-view-from-here/an-interview-with-alejandro-jodorowsky-george-harrison-sacred-mushrooms-and-the-universe-70884> [hämtad 2019-05-29].

ämne. Jodorowsky kan med behållning ses som en del av den ”occult revival” och därmed även ”occulture” vilken kom att präglade sextio- och sjuttiotalen. Han var född i Chile men verksam i en kontext där han tidigt var en del av den amerikanska underground-filmvärlden medan han spelade in sina filmer i exempelvis Mexiko och levde större delar av sitt liv i Paris.²²¹ Jodorowsky framstår som relevant att lyfta fram och belysa inom ramen för denna uppsats då han på många sätt kan relateras till, främst, Kenneth Anger och därmed i förlängningen Anton LaVey. Jodorowsky använder ett, om än mindre extremt, fragmenterat visuellt berättande i sina filmverk – präglade av närmast experimentell redigering. Detta i viss likhet med Kenneth Anger. Den visuella kulturen som sådan är dock framträdande i Jodorowskys filmer. Den ter sig även högst *religiös* samt performativt laddad. I sin andra film, *Holy Mountain*, skildras karaktärer vilka främst rubriceras efter deras roller i en sociokulturell (kanske även kosmologisk) kontext. Protagonisten kallas exempelvis för ”The Thief”(Tjuven) och blir, efter att ha konfronterats med sin egen spegelbild samt samhällets konventioner, medföljare till ”the Master Alchemist” i sökandet efter odödlighet. Det är intressant att Jodorowsky, i likhet med Anger, ikläder sig själv rollen som den store alkemisten – en roll som kan närmast likställas med rollen som Magus i Angers filmverk. Det är tydligt att både Anger och Jodorowsky, inom ramen för sina filmverk, skapar närmast självbiografiskt drivna verk där det egna jagets transformation och därmed självförverkligande söks inom formen för det filmiska verket. Det handlar återigen om filmverk vilka kan kallas psykodramatiska i den mening Moore refererade till i sin avhandling. Filmverken erhåller, för filmskaparna, performativt laddad potential som innefattas i den typ av psykodramatiska händelser/möten/akter som utgör filmverkets själva uppbyggnad.

Alessandra Santos pekar i sin text *Holy Mountain* på det faktum att Jodorowsky vid produktionen av filmverket kom att kontakta en boliviansk guru vid namn Oscar Ichazo. Denne man/guru hade startat:

”[...] a spiritual institute called Arica School in 1968. The main objective of the school was to promote ‘human potential development’ and it [...] taught several mystical techniques of potential enlightenment to its students and followers.”²²²

²²¹ Santos 2017, s. 17-25.

²²² Santos 2017, s. 27.

Detta kan relateras till den typ av självförverkligande ideal vilka präglade sextio- och sjuttiotalens ”occult revival” samt sättas i direkt relation till Laps artikel rörande Anton LaVey och Church of Satans nära, om än ambivalenta, släktskap till denna ”trend” i samhället. Santos går vidare med att citera en man som närvarat vid produktionen av filmverket och menar att produktionen mer utgjorde: ”[...] the production of changes of consciousness in the people making it.”²²³ Santos går vidare med att konstatera att man i Jodorowskys filmskapande praktik ämnade få skådespelarna att inte bara erfara filmkaraktärernas känslor och liknande, de ämnades fundamentalt transformeras till att *de facto* bli karaktärerna i fråga. Den transformativa aspekten av den performativa akten blir här högst realiserad och central, i likhet med Angers filmskapande process. Santos visar på hur skådespelare och de som jobbade med produktionen av filmverket förväntades aktivt delta i meditation, metoder för skapande av sömnbrist samt droganvändning. Skådespelarna var ofta under drogpåverkan under inspelningen av scener vilket antydde detta mentala, eller psykologiska, tillstånd.²²⁴ Jodorowsky ger överlag uttryck för en stark tilltro till de hallucinogena drogernas användbarhet vid ritualmagiskt företagande,²²⁵ något som på många sätt kan relateras till Kenneth Anger och hans något sinistra syn på den hallucinogena konsumtionens roll inom den Luciferianska visionen. Jodorowsky visar, speciellt i filmverket *Holy Mountain*, på en visionär användning av färgskala – möjligen influerad av hallucinogena droger – där starka klara färger präglar miljöerna. Detta liknar, till viss del, Kenneth Angers syn på färger och form som uttryck tillhörande Lucifer och den Luciferianska visionen. Även hans användning av Aleister Crowleys definierade färgskala bör här påminnas.

Alejandro Jodorowsky förefaller vara ett kompletterande exempel på hur en ockult eller (ny)religiös/andlig ansats, såsom satanism och Luciferianism, aktivt influerar den populärkulturellt präglade filmkonsten under sextio- och sjuttiotalen. Jodorowsky ter sig stå i nära släktskap med både Kenneth Anger och Anton LaVey i det att den ritualmagiska akten framstår som högst performativt laddad hos dem alla. Den performativa aspekten synliggör en gemensamt delad ansats där transformation och självförverkligande står i centrum för deras övergripande verksamhet som sådan.

²²³ Citat tillskrivet Jules Siegel, i Santos 2017, s. 27.

²²⁴ Santos 2017, s. 28.

²²⁵ Bonner 2015; Alejandro Jodorowsky. *The Spiritual Journey of Alejandro Jodorowsky* (Vermont: Park Street Press, 2005) s. xii.

3. SAMMANFATTADE DISKUSSION

Jag har inom ramen för denna uppsats försökt belysa samt redogöra för den symbiotiska, konvergerande samt influerande relation som under sextio- och sjuttitalen kom att prägla den framväxande satanismen och den performativt inriktade kulturvärlden. Jag har även försökt visa hur den ”moderna” satanismen, såsom Anton Szandor LaVey kom att (re)presentera den, i mångt och mycket kan positioneras som del av ett övergripande kontextuellt intresse för (ny)andlighet och ockultism vilka främst fokuserade på en självförverkligande samt självrealiserande aspekt av aktiv spiritualitet. Med termer och begrepp såsom ”occult revival” och ”occulture” har jag försökt motivera behållningen med denna tolkning. Det är framförallt i ett relationellt granskande av den experimentella konstfilmen samt den populärkulturella rockmusiken och dess visuellt präglade kulturella uttryck jag kommit att finna argument för sådana slutsatser. Genom applicering av ett performativitetsteoretiskt perspektiv har jag kunnat visa på strukturella tendenser vilka återfinns i såväl konstfilmen som rockmusikens konserter. Dessa strukturella tendenser vilar, enligt mig, på en grund av performativt laddad potential vilken förenar ritualmagiska samt liturgiska resonemang och praktiker med den experimentella filmkonstens visualitet och innovativa (filmtekniska) genomförande. Detsamma gäller rockmusikernas performativa uppträdanden där olika persona möjliggör transformativa upplevelser där såväl artister som åskådare/publik blir delaktiga. Det är framförallt i fråga om just denna upplösning, eller destabilisering, av binära gränser mellan aktörer och åskådare som möjliggör de performativa händelser/möten/akter som utförs att uppnå en närmast transformativ upplevelse för alla inblandade. Där den ritualmagiska aspekten i Kenneth Angers filmer *de facto* är en direkt del av den filmtekniska konsten i sig, blir filmen som kulturellt fenomen hos Anger en rent Luciferiansk konstform vars ritualmagiska potential är just den transformativa performativitet som däri möjliggörs. Det psykodrama som Anton LaVey rubricerar sina ritualer och sin svarta mässa som, får resonans i den experimentella filmens status som utgörande veritabla psykodraman för den akademiska filmvetaren. Jag har i undersökningen visat på en alternativ tolkning av vad detta psykodrama faktiskt utgörs av i exempelvis Kenneth Angers filmer. Det ter sig som att psykodramat i hans filmverk kan ses som del av den transformativa akt, vilken uppstår i den filmiska representationen av subkulturella ungdomar – vilka kan tolkas hänge sig till en typ av självförverkligande praktiker av transformativ karaktär i sitt subkulturella ”performance”/uppträdande – där speglandet av en självförverkligande,

transformativ önskan/eftersträvan hos andra kan ses som ett förstärkande eller bekräftande av denna ambition hos sig själv. Psykodramat kan alltså enligt mig förstås som liggande i just detta speglade samt förstärkande av den egna transformativa, självförverkligande ambitionen. Denna aspekt, denna självförverkligande ambition genom transformation, kan således även kopplas till en övergripande amerikansk motkultur och dess populärkulturella uttryck (och avatarer i form av rockstjärnor och liknande). Jag har således inom ramen för denna uppsats visat den direkta samt indirekta koppling som står att finna mellan företrädare för såväl konstfilmen och den populärkulturella rockmusiken under sextio- och sjuttioalet. Anton LaVey framstår i slutändan som en högst komplex och enigmatisk figur, något som han än mer upplevs som i relation till Kenneth Angers mer explicita visuella uttryck för satanisk esoterism och Luciferianism. De närmast ambivalenta, eller vaga, samt ombytliga utsagor som vi återfinner i hans texter och uttalanden kan, i relation till Anger kanske förstås som än mer komplexa än de först ter sig. Det performativitetsteoretiska perspektivet möjliggör en förstärkning av dessa tendenser.

3.1 Kortare didaktisk diskussion

Ur ett didaktiskt perspektiv blir denna undersökning givande i det att den både direkt och indirekt behandlar ett ämne vilket kan ses som ständigt aktuellt. Visst finns det belägg att hävda att satanismen som ämne är relevant då religionsundervisning idag kräver vissa delmoment vilka fokuserar på nyreligiositet och liknande rörelser. Jag anser dock att denna uppsats erhåller en didaktisk behållning då jag här aktivt har kommit att granska relationen mellan religiositet, religiösa uttryck och populärkultur. Genom denna uppsats framställs direkt vägar för att tydliggöra metoder för att själv undersöka samt formulera redogöresler för hur spiritualitet och religiös visuell kultur faktiskt kan återfinnas i oväntade populärkulturella sammanhang. Detta tror jag är av viss vikt vid undervisande arbete med ungdomar. Jag hävdar entydigt att en ökad medvetenhet kring detta ämne kompletterar religionsundervisningen avsevärt.

REFERENSLISTA

Filmverk:

Inauguration of the Pleasure Dome (Kenneth Anger, 1954)

Scorpio Rising (Kenneth Anger, 1963)

Kustom Kar Kommandos (Kenneth Anger, 1965)

Invocation of My Demon Brother (Kenneth Anger, 1969)

Lucifer Rising (Kenneth Anger, 1970-1981)

El Topo (Alejandro Jodorowsky, 1970)

Holy Mountain (Alejandro Jodorowsky, 1973)

Musikalbum samt singlar:

(I can't get no) Satisfaction (the Rolling Stones, 1965)

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (the Beatles, 1967)

Sympathy for the Devil (the Rolling Stones, 1968)

"Quicksand", *Hunky Dory* (David Bowie, 1971)

The Piper at the Gates of Dawn (Pink Floyd, 1967)

Primärkällor:

Aquino, Michael A. *The Church of Satan* (San Fransisco, 2013)

Barton, Blanche. *The Secret Life of a Satanist: The Authorized Biography of Anton LaVey* (1990)

Jodorowsky, Alejandro. *The Spiritual Journey of Alejandro Jodorowsky* (Vermont: Park Street Press, 2005)

LaVey, Anton Szandor. *The Satanic Rituals* (1972)

LaVey, Anton Szandor. *The Satanic Bible* (1969)

Sekundärkällor/publicerad litteratur:

Abrahamsson, Carl ”Anton LaVey, Magical Innovator” i *The Fenris Wolf, Issue no. 7*, red. Carl Abrahamsson (Stockholm: Edda Publishing, 2014)

Alfred, Randall. ”The Church of Satan” (1976) i *The Encyclopedic Sourcebook of Satanism*, red. James R. Lewis och Jesper Aa. Petersen (New York: Prometheus Books, 2008)

Baddeley, Gavin. *Lucifer Rising: Sin, Devil Worship & Rock'n'Roll* (London: Plexus Publishing 1999)

Bebergal, Peter. *Season of the Witch: How the Occult Saved Rock and Roll* (New York: The Penguin Group, 2014)

Bell, Catherine M. *Ritual: Perspectives and Dimensions* (New York: Oxford University Press, 2009)

Bordwell, David & Thompson, Kristin. *Film History: an introduction*. (New York: McGraw-Hill Higher Education, 2010.)

Bordwell, David & Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction*. 8 uppl. (New York: McGraw-Hill, 2008)

Bradbury, John P. "A Primer in Occult American Filmmakers", *One+One Filmmakers Journal*, nr. 4 (2010)

Plate, S. Brent. *Religion and Film: Cinema and the Re-Creation of the World* (London: Wallflower Press 2008)

Butler, Judith. *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion* (Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB, 2007)

Dyrendal, Asbjorn, Lewis, James R. och Petersen, Jesper Aa. *The Invention of Satanism* (New York: Oxford University Press, 2015).

Faxneld, Per. *Mörkerets Apostlar: Satanism i äldre tid* (Sundbyberg: Ouroboros Produktion, 2006)

Faxneld, Per. "Secret Lineages and de facto Satanists. Anton LaVey's Use of Esoteric Tradition" i *Contemporary Esotericism*, red. Egil Asprem och Kenneth Granholm (Sheffield: Equinox Publishing Ltd., 2013)

Faxneld, Per. *Satanic Feminism. Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture* (New York: Oxford University Press, 2017)

Faxneld, Per. och Petersen, Jesper Aa. (red.). *The Devil's Party: Satanism in Modernity* (New York: Oxford Press University, 2013)

Fischer, Walter. *California Infernal: Anton LaVey and Jayne Mansfield / as portrayed by Walter Fischer* (Stockholm: Trapart Books, 2017)

Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (London: Routledge, 2008)

Goodrick-Clarke, Nicholas. *The Occult Roots of Nazism: Secret Aryan Cults and Their Influence on Nazi Ideology* (New York: New York University Press, 1992)

Harvey, John. "Visual Culture", i *The Routledge Handbook of Research Methods in the Study of Religion*, red. Michael Stausberg och Steven Engler (Abingdon, Oxon: Routledge, 2011)

Haug, Kate. "An interview with Kenneth Anger", *Wide Angle* XVIII:4 (1996)

Hedin, Adolf. *Giftmord och Djäfvulsmässor: Giftmordsfarsoten i Frankrike på Ludvig XIV:s tid* (Stockholm, Göteborg: Åhlén och Åkerlunds Förlag, 1914)

Hedlin Hayden, Malin och Snickare, Mårten (red.). *Performativitet. Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap: 1* (Stockholm: Stockholm University Press, 2017)

Hoover, Stewart M. (red.) *Religion in the media age* (Abingdon: Routledge 2006)

Hunter, Jack (red.) *Moonchild: the Films of Kenneth Anger* (London: Creation Books, 2002)

Hutchinson, Alice L. *Kenneth Anger: A Demonic Visionary* (London: Black Dog Publishing Limited, 2004)

Introvigne, Massimo. *Satanism: A Social History*. (Boston: Brill, 2016)

van Luijk, Ruben. *Children of Lucifer: The Origins of Modern Religious Satanism* (New York: Oxford University Press, 2016)

MacDonald, Scott. *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (Berkeley: University of California Press, 2006)

Martin, Luther H. *Hellenistic Religions: An Introduction* (New York: Oxford University Press, 1987)

Medway, Gareth J. *Lure of the Sinister: The Unnatural history of Satanism* (New York: New York University Press, 2001)

Mollenauer, Lynn Wood. *Strange Revelations: Magic, Poison, and Sacrilege in Louis XIV's France* (University Park, PA: Pennsylvania State Press, 2007)

Moore, Barry Walter. *Aesthetic Aspects of Recent Experimental Film*, diss. (Michigan: University of Michigan, 1977)

Partridge, Christopher. *The Re-Enchantment of the West: Volume 1. Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture and Occulture*. (T & T Clark International: London, 2004)

Partridge, Christopher (red.). *The Occult World* (New York: Routledge, 2015)

Rowe, Carel. *The Baudelarian Cinema: A Trend within American Avant-Garde* (Ann-Arbor: UMI Research Press, 1982)

Rupke, Jörg. "History" i *The Routledge Handbook of Research Methods in the Study of Religion*. red. Stausberg, Michael & Engler, Steven (New York: Routledge 2011)

Russell, Jeffrey Burton. *Mephistopheles: The Devil in the Modern World* (New York: Cornell University Press, 1986)

Santos, Alessandra. *The Holy Mountain* (New York: Columbia University Press, 2017)

Schock, Peter A.. *Romantic Satanism: Myth and the Historical Moment in Blake, Shelley, and Byron* (New York: Palgrave Macmillan, 2003)

Schreck, Nikolas. *The Satanic Screen. An Illustrated Guide To The Devil In Cinema 1896-1999* (London: Creation Books 2001)

Shulgin, Alexander & Shulgin, Ann. "26. LSD" i *TiHKAL: the continuation* (Berkeley: Transform Press, 1977)

Snickare, Märten *Enväldets Riter: Kungliga Fester och Ceremonier i gestaltning av Nicodemus Tessin den yngre*, diss. (Uppsala Universitet: Raster Förlag, 1999)

Strömberg, Clara, *Making Carolean Theatre Real: Johan Sylvius's painted performances in the Drottningholm Palace*, masteruppsats (Stockholm: Stockholms Universitet, 2019)

Tarkovsky, Andrei. *Sculpting in time: Reflections on the Cinema*. (Austin: University of Texas, 1989)

Urban, Hugh B. "The Church of Satan and the Temple of Set: Religious Parody and Satanic Panic", *New Age, Neopagan and New Religious Movements: Alternative Spirituality in Contemporary America* (2015)

Elektronisk källa:

Bonner, Michael. "George Harrison, sacred mushrooms and 'the universe': an interview with Alejandro Jodorowsky", *The View From Here i Uncut* (23/9/2015)
<https://www.uncut.co.uk/blog/the-view-from-here/an-interview-with-alejandro-jodorowsky-george-harrison-sacred-mushrooms-and-the-universe-70884> [hämtad 2019-05-29]